

20 de Abril de 1959

R 5

Cuentos:

ARCTURUS Y MOIRA
Por Jorge Guerra

SIMBIOSIS
Por René Jordan

HITLER:

Figura Demoníaca o Agente de la Historia
por EDUARDO BOLIVAR

LA TORTURA

Por Henri Alleg
Parte 3

ROBERTO DIAGO

Por Loló de la Torriente

LA FAMILIA EN EL DRAMA MODERNO

Por Arthur Miller

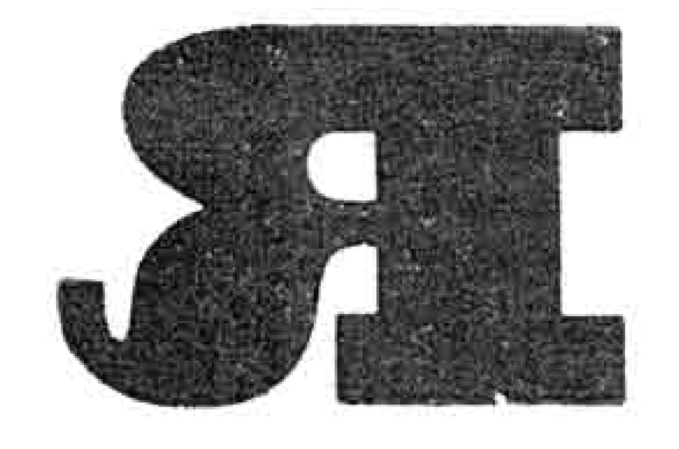
POEMAS DE ROLANDO ESCARDO

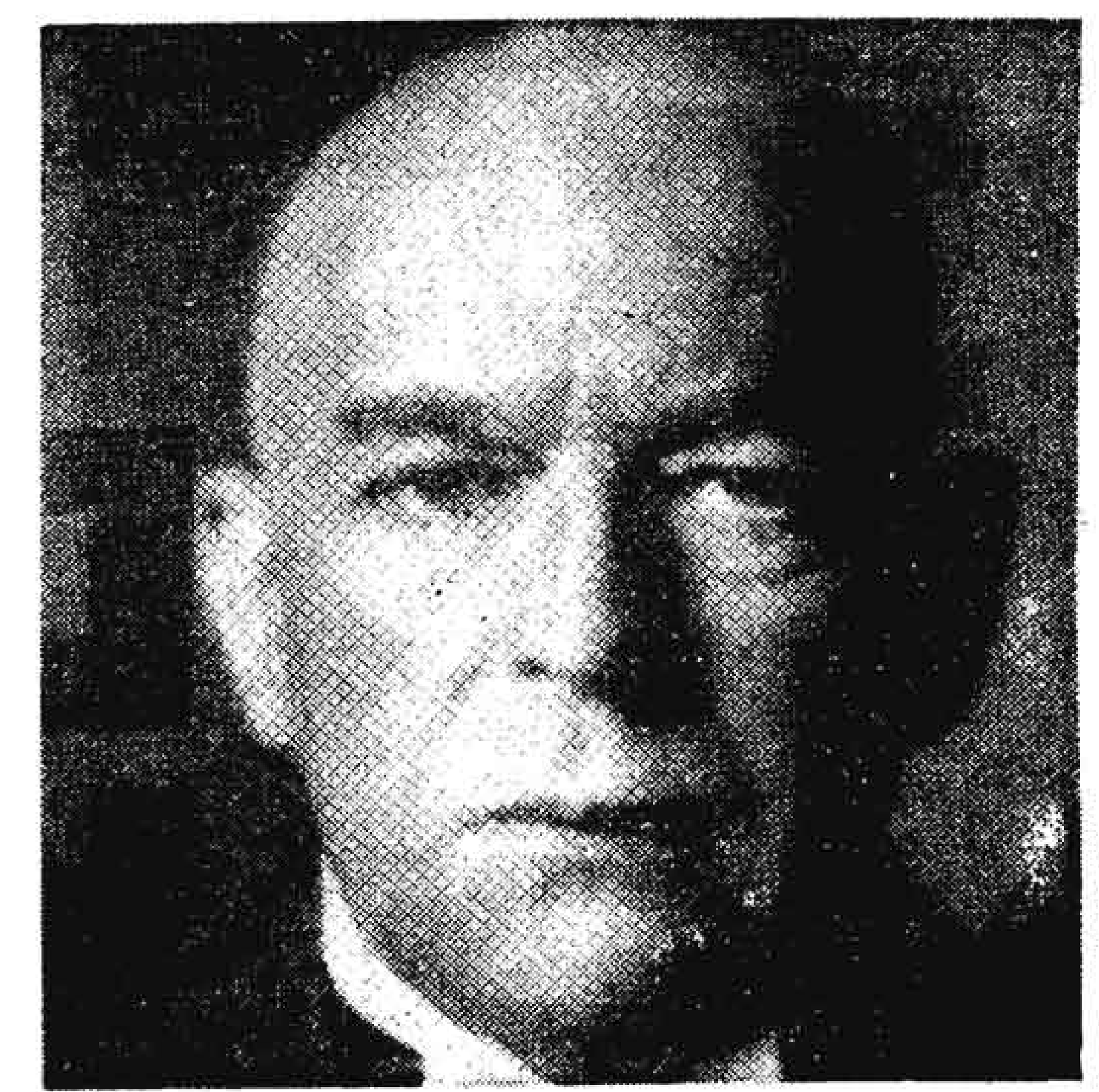


Entrevistas:

Con Graham Greene

Con Adolfo de Luis





OSWALD SPENGLER

HITLER:

por

Cada tiempo tiene no sólo su propio estilo, tiene además un ritmo propio. Hay eras disonantes y anárquicas como las hay apolíneas y armónicas. La naturaleza de esta discrepancia posee un elemento de musicalidad y demanda por tanto un especial sentido auditivo para ser aprehendido. El sentido auditivo debe hallarse tan desarrollado como el visual en el historiador de raza. Un predestinado es un hombre dotado de un especial sentido de percepción, ésta es la principal característica del hombre histórico, su fidelidad singular de interpretación; su intenso realismo. Pues bien, volviendo a este paralelo entre los procesos histórico con su correlativo elemento de musicalidad, todo devenir posee una musicalidad propia: Grecia, la civilización helénica es una brillante aureolada, un magistral allegro, Roma, a su vez, es un despejado mediodía un vibrante scherzo; la civilización cristiana un meláncolico crepúsculo, un armonioso adagio. Todo visionario, y un hombre histórico es ante todo un visionario. debe intuir este ritmo, así como descifrar estos estilos. Hay mucho de percepción personalísima en la interpretación de lo histórico. Ser realista es ser en gran medida un artista, pues solo una cualidad de intuición suprasensible puecapacitar a un hombre para aprehender la realidad que le circunda y la realidad que lo trasciende, la realidad tranhistórica. Saber apreciar matices, poder recoger ciertos acentos, saber captar determinados ritmos, esto es lo que hace bien esa histórica.

El instante es acción y reacción en sí mismo: y estilo. Estos son los elementos de su impresión. Lo histórico posee un carácter antitético en sí mismo; todo devenir es reacción obligada de un acaecer, todo acaecer es acción obligada del devenir. La ley de la bipolaridad es un simbolo característico de lo histórico al igual que lo es de todo proceso biológico; donde haya vida necesariamente tiene que haber dualidad, la dualidad es la dinámica de todo proceso vital. Hay hombres antitéticos como hay eras antitéticas; no es que César haya precedido a Cristo, es que ambos no hubieran podido coincidir en un mismo minuto histórico. Los grandes hombres como los grandes acontecimientos no guardan carácter de simultaneidad en el espacio y tiempo, no hay coincidencia en su respectivo producirse. No puede haberla. No coexisten, se determinan y engendran, se suceden o preceden con la misma rítmica causalidad, con ese inalterable ritmo del mundo de la existencia de que nos habla Spengler, con que puede sucederse un crepúsculo a una alborada, y ésta a su vez a un nuevo crepúsculo, pero definitivamente no coexisten.

La Historia imparte un particular sentido a ciertos hombres. Hay hombres trascendentes y hombres intrascendentes. Los primeros son los hombres históricos, con vigencia histórica. Son, en verdad, predestinados. Ser predestinado es atributo y elección a un mismo tiempo, es el privilegio con que es coronado a sus figuras representativas. El predestinado, es, pues, el súbdito y no el progenitor de la Historia, esto es lo que en ningún momento han sabido entender ni Emerson ni Carlyle en sus respectivas teorías sobre el valor representativo de los héroes, el héroe es siempre el objeto, la Historia es el sujeto; la relación entre el héroe y la Historia es en todo momento y siguiendo una terminología spengleriana, una relación mágica, nunca una relación fáustica. Y éste y sólo éste es el sentido último de predestinación y determinación entre Naturaleza e Historia y entre Historia y Hombre. Entiéndase bien la Historia es la que hace al hombre, no el hombre a la Historia.

Un hombre trascendente, trasciende a favor y no en contra de la Historia, los predestinados no pueden jamás marchar de espaldas; los decadentes son hombres sin sino: son figuras retroactivas. La Historia es dirección con un sólo sentido, seguir éste sentido es proyectarse hacia delante, lanzarse al porvenir, los hombres históricos son hombres del devenir, llevan en sí mismos implícitos el sentido del devenir, la predeterminación del sino. Veamos sobre la relación inversa. El predestinado es un simple intérprete del acaecer histórico, genial y fiel intérprete, pero intérprete al fin, súbdito y apóstol al de una misma causa. La interpretación decadentista de la Historia, la interpretación estática de la misma vuelve a ignorar todo esto nos habla en un lenguaje infantil, plagado de conceptos tan inadmisibles como pueriles, esta psedo-interpretaciones casi nos llegan a hacer creer en la existencia de diabólicas deidades, de omnipotentes profetas dedicados a forjar la historia a su manera, a crear épocas a su antojo, a modelar tiempos a su arbitrio.

La Historia se modela a cincel. Hay todo un arte en su producirse. El hombre es el orfebre de este arte. La Historia es hombre y tiempo; en mutua interacción. Hombre y circunstancia, hombre más circunstancia. La circunstancia es una relación témporo-espacial deviniendo en el instante. Ambos, el hombre más su circunstancia, emulando la frase de Ortega se hallan en una mutua y estrechísima relación. Las circunstancias ofrecen «momentos», el hombre posee «oportunidades». El hecho histórico surge del perfecto acoplo de ambos.

Ahora bien, las circunstancias, es decir, tiempo y espacio gravitando sobre el hombre en función de instante con una realidad exterior al hombre, pero de la cual el hombre forma parte, esto es circunstancia histórica, aportan urgencias y el hombre es aquello capaz de aportar soluciones a dichas urgencias. Nace entonces el acontecimiento histórico. El acaecer es el resultado de la mutua relación hombre-circunstancia en una misma unidad de tiempo. La Historia, es, pues, el producto del hombre más aquello que el hombre le es dable «modificar» en el medio. No el hombre más su medio, es lo «modificable» en él, que resume en esencia ambos elementos. Hay hombres pródigos y circunstancias «pródigas». A veces coinciden ambos y surgen «tiempos pródigos», las épocas y los hombres «inhistóricos» de Spengler se hallan más allá de toda prodigalidad. En esto consiste su ahistoricismo.

Estas son épocas de plenitud, eras de abundancia. En definitiva la vida es la arcilla con que el creador esculpe su obra es entonces cuando el hombre se hace Historia, al contribuir a modelar sus formas, al ayudar a perfilar sus contornos, pero es por ello, a su vez que el hombre no crea a la Historia, la modela tan sólo, actúa sobre la misma, trabaja con sus elementos, pero estos elementos les son prestados, no le pertenecen. Es creador tan sólo en la medida que crear no implique engendrar, solamente el hombre representativo de Emerson o el héroe de Carlyle puede reclamar el derecho de llamarse a si mismos «engendradores». El hombre no es en ningún momento el progenitor de la Historia, el hombre es el artista que hace a lo histórico posible y por lo cual lo histórico llega a ser posible. Ahora bien, la historia sugiere pero no impone sus leyes y en esto, y tan sólo esto reside la individualidad de artista que caracteriza la labor del creador. El ritmo pertenece al acaecer, el estilo pertenece al hombre.

Existe una tipología del hombre representativo, y esto debe ser así porque existen diferencias substanciales de estilo entre sus representantes. El predestinado y esto es una prueba de la naturaleza artística que el hombre desempeña en la Historia posee su particular y personalísimo estilo en sus más representativos hechos. ¿Es que acaso se puede trascender sin un estilo? Hay hombres que esculpen lo histórico, otros que delinean sus rasgos, otros últimos que labran sus formas. El primero es por lo general, un auténtico forjador, un apóstol o bien un subvertor, el segundo hombre de Estado, un ejecutor sagaz, un brillante manipulador, el tercero, casi siempre un «homo politicus», un conductor y un guía. Empleando, en fin, la expresión carlyniana, el héroe es aquel que hace posible la Historia, la Historia es aquello por el cual lo heroico posee la posibilidad.

Hay hombres que se reproducen en hombres. Son los arquetipos. Hay otros

Eduardo Bolívar tiene 24 años y estudia Medicina y Psiquiatría en la Universidad de la Habana. Sus estudios han sido influídos por la filosofía de Nietzche y de Spengler, principalmente, y por toda la filosofía de la historia contemporánea en la que está muy interesado.

¿Figura demoníaca o Agente de la historia?

EDUARDO BOLIVAR

hombres que «provocan» nombres, son los «antípodas». Los arquetipos es la reproducción del hombre histórico, el antípoda es la reacción frente a un hombre histórico.

César salva a Roma para la Historia, Cristo salva la Historia frente a la decadencia de Roma. César ofrece a Roma el espectáculo de su tiempo, Cristo salva a a su tiempo del espectáculo de la decadencia de Roma. César sustrae de la Historia para ofrecer a la civilización romana, Cristo sustrae de la civilización romana para jalonar una de las más trascendentes páginas de la Historia. No importa que la Roma de César no sea decadente y la Roma que presencia el advenimiento del mesías lo sea ya de pleno, el hecho es que César es «centrífugo» como todo creador y Cristo es «centrípeto» como todo subvertor. El creador es siempre de naturaleza excéntrica, el subvertor de naturaleza instrospectiva. Son personajes antitéticos, básicamente antitéticos, radicalmente antitéticos. Lo histórico se hace histórico al hacerse impostergable. Lo histórico es lo impostergable, lo que «no puede dejar de ser», lo que necesita ser. Roma es tan imprescindible como la decadencia de Roma. La figura de Cristo, Salvador, es tan histórica y necesaria como necesaria e histórica resulta ser la figura de César, Enperador. Ex Ambas se complementan y determinan, Existen porque son necesarias, se hacen necesarias desde el momento que existen. Son como la Historia misma fenómenos transidos de inevitabilidad.

Estos hombres, lo mismo el hombre antitético como el hombre arquetipo son al igual por el mismo proceso histórico, fenómenos irreversibles, al igual que el genio (pocas veces se ha hablado del determinismo del hombre de genio), no necesitan justificarse, existen, los tenemos delante, son irreversibles; su existencia es tan espontáneamente irresponsable como la de la propia vida.

Hay hombres que son antitéticos en sí mismos. Son las personalidades trágicas. Fausto es una personalidad trágica. El sentimiento fáustico es siempre un sentimiento trágico-religioso. Napoleón sigue su sino, es necesario, se hace histórico: Napoleón es Emperador. Napoleón desprecia su sino, deja de ser necesario, se vuelve antihistórico: es desterrado. Napoleón es una reacción tan inevitable como saludable frente a la Revolución francesa, es el traumaturgo de los males de su decadencia, es, pues, un personaje históricamente necesario y aquí yace su sino. Napoleón cumple su sino, se hace histórico; Napoleón desprecia y pretende olvidar su sino y sucumbe a la Historia.

Napoleón, realista de primera magnitud, hombre de estirpe intuitiva, llega a entrever su caída, pero no logra descifrar el simbolismo de su caída, llega a las mismas puertas de su destino trágico, pero sin llegar a entrever las verdaderas causas de este destino. La estrella en que tanto creía Napoleón nunca pasó de ser la expresión verbal de un sentimiento muy inconsciente.

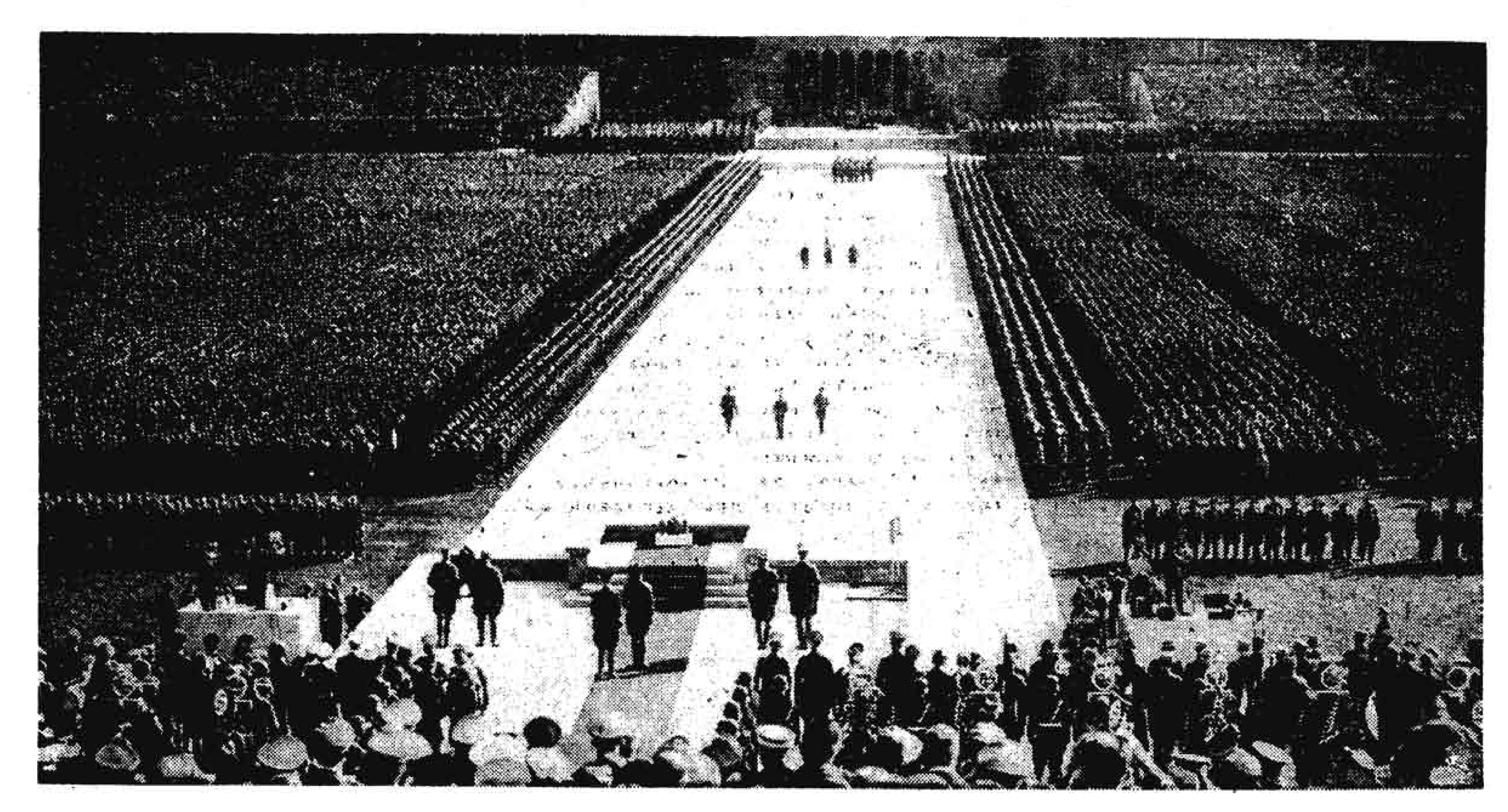
Adolfo Hitler ha sido investido por los historiadores contemporáneos de poderes casi omnímodos, su figura ha sido interpretada como una cuasidemoníaca Vestal, como una catasfrófica maldición hecha hombre. De más está el refutar estos juicios. Hay hombres de tan corto alcance cuyos juicios padecen siempre de una sistemática miopía de visión, estos son los historiadores en funciones cronológicas, los corresponsales de la historia, los reseñadores de «hechos». En primer lugar cualquier género de juicio crítico histórico debe rechazar de antemano cualquier clase de gradaciones o consideraciones éticas. La ética, particularmente la ética burguesa nada tiene que hacer en la Historia. No existen hombres buenos o malos, existen sólo hombres necesarios y hombres intrascendentes, estos últimos tampoco deben ser enjuiciados éticamente, son, simplemente hombres lastres, hombres que están de más. Históricamente hablando una catástrofe como un alud puede ser tan decisivamente necesarios como un milagro o un renacer. La ética de los hechos yace en su mismo acaecer. El carácter antitético de todo hecho histórico, y qué es un gran hombre más que un hecho histórico, es siempre dual y la moral del mismo, si alguna tiene es igualmente y necesariamente dual. La naturaleza de todo proceso histórico posee un carácter eminentemente vital, la Historia seguirá siempre siendo la Historia del Hombre, pero la vida misma es un hecho fisiológico, nunca una categoría ética. Lo fisiológico posee una higiene propia, pero no una moral propia. La Fisiología, la moral fisiológica, y existe tal cosa como ello, posee su «virtud» en su propia salud.

Siguiendo este criterio biológico la «decadencia» puede resultar tan beneficiosa como la misma enfermedad, hay en ambas una amenaza y a la vez un aviso previsor.

Hitler no puede ser un demoníaco devastador porque Hitler no puede ser una excepción a las leyes históricas. El nazismo no es la alucinada creación de un alucinado apóstol, hay que poseer una gran dósis de ingenuidad para poder creer algo parecido. Hitler es, en mucho mayor grado el producto del nazismo de lo que el nazismo puede haber sido el producto de Hitler.

Hitler es el inspirador del nazismo, pero el nazismo no es más que la necesaria reacción a una urgencia colectiva del pueblo alemán. El nazismo es un hecho histórico, existiría sin Hitler, existiría a pesar de Hitler. Hitler no podría existir sin él.

Hitler es, el igual que el expansionismo imperialista nazi, dos consecuencias naturales de una misma dualidad psicológica; el auge del espíritu nacionalista y el resurgimiento del viejo imperialismo alemán. Se hacen trascendentes y posibles en la medida, y sólo en la medida que son capaces de recoger estas ansias. Hitler es nazista como puede haber sido otra co-



UNA CONCENTRACION NAZI 100,000 camisas pardas se reunen en Nurenberg para saludar al Füehrer

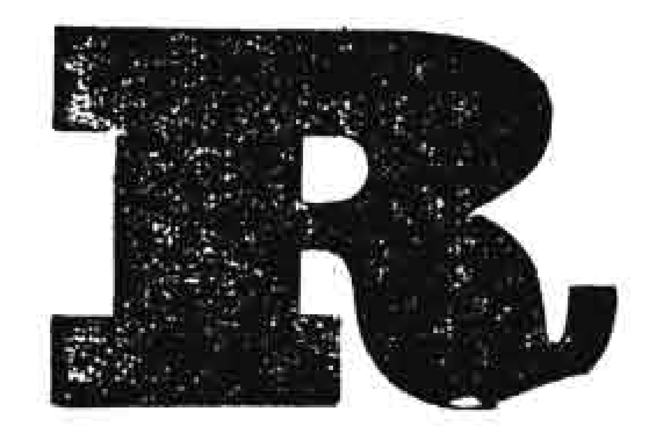
sa, el pueblo alemán es nazi «porque no podía haber sido otra cosa». El nazismo es sólo la reacción frente a un hambre colectiva de expansión económica, de una imperiosa necesidad psicológica de reivindicación nacionalista. El antijudaísmo, el nacionalismo exacerbado, el militarismo expansionista no son elaboraciones unipersonales de la mente de un hombre, son verdaderas «urgencias alemanas».

Yo puedo concebir a Hitler como un antinazi (con tal de que fuese un antinazi fanático), pero me es imposible concebir el fracaso del movimiento nacional-socialista en el minuto histórico en que se planteaba. La urgencia nacional de un imperialismo joven en busca de mercados exteriores en manos de vetustos imperialismos, es y no otra la clave de su éxito. Lo que de especulación teórica pueda haber en el nacional-socialismo, no es al nazismo mismo, es tan sólo su corolario obligado. Hitler no hizo más que hacer de una necesidad, sistema, a una urgencia, mística. Fué histórico porque supo recoger estas ansias, interpretar estas urgencias, plasmar estas ansias. El magnetismo personal no hace por sí sólo historia, ésta es la leyenda de los necios. Lo que de demagógico podía haber en Hitler era tan sólo accidental y secundario. Un demagogo triunfa y trasciende sólo en la medida que sabe aúnar su personal interés con una necesidad colectiva. Si Hitler fué un demagogo o un místico, un fanático exaltado o un vulgar ambicioso, un artista o un apóstol reside en esta coincidencia, yace en el acoplo de esta dualidad, pero su necesidad histórica viene dada por su misma trascendencia histórica. Pudo haber sido un demagogo, pero fué un predestinado. Si fué demoníaco lo demoníaco es lo que se esperaba de él. Los hombres y las Revoluciones triunfan a favor y no en contra de la Historia.

El desastre alemán, la derrota nazi, su forma de producirse, es la expresión de una particular idiosincrascia psicológica Hitler, al igual que Napoleón era una naturaleza antitética, una naturaleza trágica. Su fracaso hay que hallarlo en este rasgo de su carácter, no supo restringirse a su sino, el pueblo alemán tampoco supo limitarse a él. Fué la natural sanción histórica a una urgencia nacional convertida en ilusión colectiva. Hay hombres que llevan la tragedia en su propia naturaleza, Hitler fué una personalidad trágica. La muerte de César fué accidente genial sin perfiles históricos ni psicológicos. César no era una personalidad trágica. Su muerte era ajena a su determinismo histórico y psicológico; pero el destierro de Napoleón es en sí toda una urgencia histórica, una resultante de su naturaleza dionisíaca, trágica, Napoleón llevaba este destino dentro de sí. La relación entre lo histórico y lo biológico es profundísima, no se debiera obviar nunca al hablar de sus respectivas leyes y causalidades. Nuestra personalidad actual es el resultado de la suma de una sucesiva interacción de vivencias, nuestro actual minuto histórico es la resultante de una sucesiva interacción de «acontecimientos». El hecho es la vivencia de lo histórico. Las leyes históricas al igual que las leyes biológicas descansan en un mismo tríptico de causalidad: determinismo, urgencia e irreversibilidad.

La grandeza de un creador viene dada, no por su moralidad ni por sus naturales inclinaciones, sino por la fidelidad de interpretación de la realidad. Tanto lo biológico como lo artístico poseen una íntima y estrecha relación con la Historia.

Hay hombres cuya misión histórica es amplia y extensa, en otros esta misma misión es reducida e intensa. Los primeros son los visionarios de panorámico alcance, los segundos de índole perspectivista. En unos la amplitud cede a la difusión, en otros la intensidad cede a la concentración. Los primeros son espíritus panorámicos, los segundos espíritus concéntricos. El apóstol es, por lo general, superficial y amplio de miras, el estadista reducido e intenso en su alcance. Pero en ambos hay un rasogo que es igualmente común a ambos: su fidelidad de interpretación. Lo que separa a un visionario de un clarividente, a un apóstol de un farsante o de un iluso es precisamente esto: su claridad



de percepción. La Realidad es inviolable para cualquier auténtico creador. El genio de la Historia refleja el macrocosmos en su propio mundo interior y proyecta éste propio mundo interior en el macrocosmos. La capacidad de trascenderse a sí mismo es lo que hace a un hombre histórico, la capacidad de reflejar algo propio en lo ajeno es lo que distigue a este hombre del hombre común.

El creador es un veedor de urgencias, un desentrañador de símbolos, un cantador de ansias y es en esto en lo que yace el primer atribrito del genio histórico: su realismo insuperable de miras.



FEDERICO NIETZSCHE

El hombre es el vínculo entre la Naturaleza y la Historia. Ser realista es función de sentido doble, un hombre trasciende en la medida en que sepa captar en lo histórico el papel de la Naturaleza, y en la Naturaleza lo que en ella pueda devenir en «histórico». El hombre trascendente debe saber proyectar la Historia en la Naturaleza, y debe, a su vez, poder reflejar la Naturaleza en la Historia. De la Naturaleza se extraen los «mensajes», en la Historia se refleja la interpretación del hombre de estos mensajes. Las urgencias pertenecen a la Naturaleza, la solución al hombre, la sanción a la Historia. La Naturaleza aporta los problemas, el hombre las respuestas: nace lo histórico. Hay Historia.



A las pocas horas de que este magazine de "Lunes de Revolución" esté en la calle, habrá sonado la hora del experimento para el teatro social de que tanto se ha hablado en Cuba en las últimas semanas. La iniciativa corresponde esta vez a la Sección de Bellas Artes del Municipio de La Habana o más bien a ese departamento denominado "Teatro del Pueblo" que integran Fausto Masó, Julia Astoviza, Ramón Valenzuela y Leopoldo Hernández.

La obra escogida es "Mariana Pineda" de Federico García Lorca, estrenada en Madrid en 1925 y dedicada a Margarita Xirgú. Esta entrevista en ningún momento pretende ser un espaldarazo crítico a la representación que tendrá lugar dentro de unas horas (se repetirá en el Anfiteatro hasta el viernes 24 y luego pasará al de Marianao por tres días) sino sencillamente evaluar las intenciones del director de la pieza, analizar su sentido social y tratar de entresacar del simple choque entre preguntas y respuestas, conclusiones fa-

"MARIANA PINEDA"

vorables para la creación de ese gran drama social y revolucionario cubano que está a la puerta de todos nuestros artistas. Más tarde se podrá discutir si la posición artística e ideológica de la representación es correcta. Por el momento, "Lunes" prefiere simplemente someter al director Adolfo de Luis a un cuestionario y señalar las discrepancias que pueda haber entre sus respuestas y las ideas de este crítico.

—*¿Cómo surgió la selección de "Mariana Pineda"?*

—La idea no fué mía. Los miembros del "Teatro del Pueblo" me escogieron como director y me señalaron la obra. Interiormente puse mis reparos a esta selección por la sencilla razón de que me parecía demasiado íntima la pieza, algo envejecida (fué escrita para una realidad española de hace más de 25 años) y finalmente alejada de nosotros en sus personajes. Pero la leí y me entusiasmé, sobre todo porque descubrí que podía servir para ilustrar social y revolucionariamente nuestra actual realidad.

—*¿En qué forma?*

—En primer lugar, el tema de la obra, es decir su canto a la libertad que es universal. Luego el sentido de acercamiento que se le ha tratado de dar a la representación, es decir, "cubanizarla" en su idea.

—*¿Cómo se ha intentado teatralmente este aspecto?*

—La hemos montado pensando en Cuba, aplicando la psicología nuestra a la situación general de la pieza. Por ejemplo: los malos simbolizados en Pedrosa los hemos idealizado como Venturas, los pueblos de la revuelta como si fueran ciudades nuestras bombardeadas, y el conflicto lo estudiamos pensando en su similitud con el nuestro durante la lucha contra la dictadura.

—*¿Se ha alterado el texto?*

—¡Bajo ningún motivo! Aunque los comisionados de "Teatro del Pueblo" me dieron plena libertad en este aspecto, he preferido guardar una exacta fidelidad al original Lorquiano, ni siquiera he cambiado las palabras típicamente españolas.

(Esta es una de las principales dificultades que puede haber en la representación para ser juzgada por el público. En realidad, para cumplir las bases de un teatro revolucionario es más justo adaptar textos a nuestra realidad y trasladar a lo cubano,



Notas

Por Rine R. Leal

Fotos de Ernesto

es un experimento de teatro social

ENTREVISTA CON ADOLFO DE LUIS

muchas de sus expresiones. Pero Adolfo, quien admite que esta representación es un experimento a todas luces, prefiere no obstante, mantener el texto íntegro).

—*¿En qué otros aspectos se ha tratado de acercar el texto a Cuba?*

—En el habla no hemos seguido las normas españolas y "seseamos" todo lo que sea necesario, es decir, sin acento de ninguna clase. La escenografía no trata de precisar una época o un lugar determinado, sino que está formado por unos cuantos trastos sin colores, sin muebles, más que cuatro sillas, y sin utilería. Todo esto es para dar una impresión de universalidad que nos acerque al tema. Los vestidos son de tipo campana, para que las actrices ofrezcan la impresión de un canto a la libertad popular. Todo esto se ha realizado así para no tener que modificar el texto, es decir, para ver si Lorca tiene una verdadera y profunda perdurabilidad.

(A pesar de esta defensa de de Luis al texto de la pieza, la fidelidad se perderá en futuras realizaciones. Por ejemplo, "Esperando el Zurdo" de Odets, uno de los pilares del teatro revolucionario (ver "Lunes de Revolución" de abril 6) será adaptado a Cuba para futuras representaciones, una posición mucho más correcta que la anterior).

—*¿Y en cuanto al estilo de actuación?*

—He luchado por lograr una unidad de conjunto siguiendo el sistema Stanislavski y aplicando en todo momento la referencia a lo cubano. Creo que se ha logrado bastante en este sentido, porque muchos de los actores han descubierto cosas que han sido muy útiles a su trabajo en el escenario y les ha hecho más comprensible y limpio su trabajo. Cada vez que hemos tenido que analizar una situación o un personaje, lo hemos hecho pensando en términos cubanos, a fin de lograr una más profunda identificación.

—*¿Cuál es el reparto?*



—En primer lugar Gina Cabrera, que se ha mostrado en todo momento responsable y con deseos de cooperar: creo que realizará un buen trabajo. Luego tenemos a Eugenio Domínguez, Carlos Aguirre, Ingrid González, Dulce Velasco, Julio César Más, Videlia Rivero y otros.

(Desdichadamente el reparto de "Mariana Pineda" es de una endeblez que asombra y será uno de los problemas a vencer para lograr la identificación entre público y representación. Porque precisamente el teatro social y revolucionario necesita de una realización de alta calidad).

—*¿Habrá discusión tras la representación?*

—No he pensado en eso aún, pero me gustaría conocer las reacciones del público con respecto a lo que han visto y sobre todo, saber si han recogido el mensaje de la pieza. Me parece que se podría intentar algo en este sentido. Al fin y al cabo, lo que interesa a todos en primer lugar es ver las reacciones de los espectadores frente a este experimento.

(La relación teatro-público es fundamental para esta nueva concepción dramática. De ahí que la participación de los espectadores en una discusión sea más que fundamental, necesaria. Si "Mariana Pineda" no pasa por esta prueba, perderá mucha de su enseñanza).

—*¿Qué planes hay para el futuro?*

—Yo no soy el director permanente de "Teatro del Pueblo" pero continuaré trabajando por mi cuenta en el teatro social: "Esperando el Zurdo", "Montserrat" de Robles, "El Proceso" de Kafka son algunos de los títulos que tengo en mente. En los próximos repartos voy hacia una integración racial y los negros tendrán su lugar en el teatro. En definitiva, creo que la escena también debe cumplir con las leyes revolucionarias.

(La selección de obras de de Luis para el futuro es ampliamente discutible, especialmente las dos últimas, pero la integración racial de los repartos es una necesidad largamente sentida en el teatro: Cuba con una enorme población negra, tiene necesidad de pintar a actores blancos cada vez que desea representar a un negro en las pantallas o la TV: Carlitos Pous, Garrido y tantos otros, ilustran perfectamente esta discriminación que debe cesar).

—*¿Irá al interior "Mariana Pineda"?*

—Hasta el momento hay proposiciones para Matanzas y Santa Clara.

—¿Cuál es en definitiva tu impresión sobre la obra?

—Está algo pasada, pero espero que puede principalmente como un recordatorio de lo que hace cuatro meses pasaba en Cuba. Y detener en lo posible la marcha de la contrarrevolución. Ese debe ser el interés y el esfuerzo de todos los artistas teatrales de Cuba. Ese es el objetivo de "Mariana Pineda": un experimento de teatro social del que debemos aprender algo. Esta misma noche comenzaremos a ver los resultados. ¿Me acompañas a la representación en el Anfiteatro de La Habana?

«Necesito una mordaza», dijo Cha... hundiendo la mano en uno de los bultos que allí había y extrayendo una servilleta mugrienta.

«No creo que haga falta. Estamos en el tercer sótano», señaló Ir...

«De todos modos, no me agradan sus gritos», insistió Cha...

Aflojaron mi pantalón y procedieron a fijarme los electrodos en la ingle. Comenzó el relevo en el manejo de la manivela del magneto, uno de los de mayor tamaño. No grité sino al principio de la «sesión» y de cada sacudida. Mis movimientos resultaban mucho menos violentos que durante las primeras «sesiones». Esta vez no se habían tomado el trabajo de atarme a la plancha y debían aguardar hasta que cesasen mis sacudidas para reiniciar el «juego». A todo esto, me martillaba el oído un altoparlante que difundía sin cesar una vasta nómina de canciones en boga. Provenía, sin dudas, de un sitio no muy lejano, a juzgar por su volumen. De un modo u otro, servía para cubrir ampliamente mis gritos, y parece que a ello aludía Ir... cuando habló del «tercer sótano». La sesión se prolongaba y yo me desvanecía, cada vez más agotado. Como me bambolease locamente de un lado a otro, alguien me fijó una pinza en el rostro. Perdí momentáneamente el conocimiento. «Palabra que parece que le gusta», apuntó Cha... un poco escamado. Comenzaron a discutir si me dejaban en paz unos momentos. «Déjale las pinzas conectadas, a ver si revienta de una buena vez», dijo Ir... Me abandonaron con las pinzas incrustadas en el cuerpo.

Creo haberme dormido, porque al despertar y volver a percibirlos tuve la impresión de que había transcurrido largo rato. A partir de entonces perdí toda noción del tiempo.

«Te daremos tiempo a reflexionar, pero no te dejaremos». Al fin se detuvieron. Ante mis ojos continuaban danzando las luces, y me taladraba todavía los oídos el ruido del magneto.

Al cabo de un corto «instante», los percibí a los tres, de pie ante mí.

«Bueno, ¿qué?, dijo Cha... Yo no respondí.

«Dios mío», blasfemó Ir... y me abofeteó con toda la furia de que fue capaz.

Escucha, ¿de qué te sirve todo esto?, dijo Cha... con forzada calma. «Si persistes en no decirnos nada nos vas a obligar a utilizar a tu mujer. ¿Crees que podrás resistirlo?». A su turno Ir... casi me tocaba el rostro para decirme: «¿Crees que tus chicos están a salvo en Francia? ¿Sabes que podemos traerlos aquí cuando nos plazca?» En medio de la pesadilla, yo no podía discriminar entre las amenazas que debían tomarse en serio y las puras bravatas. Pero los sabía capaces de torturar a Gilberto, como habían hecho con Gabrielle Giménez, Blanche Moine, Elyette Loup y otras muchas mujeres. Más tarde supe que habían sometido a tormento a Mme. Touri (esposa de un bien conocido actor de Radio Argel) ante su propio marido. Percibí que no adivinaban la angustia que me habían producido sus amenazas, porque le oí decir a alguien: «No le importa. Nada le importa a este tipo».

Me dejaron en paz, pero la idea de que pudiesen poner sus manos sobre Gilberto no me abandonaba.

Cha... regresó poco después, acompañado de otro «para». Me ataron de nuevo y volvieron a marcharse. Acabé por imaginarme que entraban y salían continuamente, dejándome sólo unos pocos segundos para recuperarme. Volví a ver como Cha... me recorría el pecho con las pinzas electrificadas mientras no cesaba de preguntarme lo

Poco después, entraron dos «paras». Una linterna me deslumbró. Esperaba que me golpeasen, pero no me tocaron. Hice esfuerzos por distinguirlos claramente, sin éxito, pero les oí decir: «Es horrible, verdad?». «Sí, es horrible». Y se marcharon.

Alguien iluminó la celda bruscamente. Eran dos hombres del equipo de Ir... «¿No ha dicho nada todavía?», preguntó uno de ellos. «Te apuesto que hablará en menos de cinco minutos», dijo el otro. «¿Le has hablado de tus trucos al teniente?», volvió a preguntar el primero. «Sí», respondió el segundo. Calculé que me aguardaban nuevos suplicios.

Ir... surgió tras los dos hombres. Se inclinó sobre mí, me alzó y me apoyó contra el muro. Abrió mi chaqueta y mantuvo mis piernas separadas por las suyas. Extrajo una caja de fósforos del bolsillo de su uniforme, alumbró uno y lo acercó a mis ojos para ver si seguía la llama y si tenía miedo. Después, con el mismo fósforo, se dedicó a quemarme las tetillas. «Vamos», dijo, dirigiéndose a uno de sus subordinados. El hombre prendió un trozo de papel y me lo acercó a las plantas de los pies. No emití sonido alguno: me había tornado completamente insensible, y mientras Ir... me quemaba el pecho podía mirarlo con cierta sorna, sin pestañear. Furioso, me aporreó el bajo vientre, mientras gritaba: «Estás frito. Frito. ¿Sabes?, ¿hablarás? O hablas o te mato. ¿Te gustaría que te liquidase enseguida, no? Pero esto no ha terminado. ¿Sabes lo que es la sed? Vas a reventar de sed».

Los corrientazos habían desollado y resecado mi lengua, mis labios y mi garganta, a las que sentía como si fuesen de madera seca. Ir... sabía que el suplicio eléctrico provocaba una sed espantosa. Había abandonado los fósforos y sostenía en una



por

HENRI ALLEG

La sombra del militarismo tras el poder civil: Jacques Soustelle, alto comisario francés en Argelia, con el general Massu a sus espaldas

Ir... abrió la marcha y, pateándome, ordenó: «De pie». Como no me moviese, me alzó con violencia y me aplastó contra la pared. Poco después volví a derrumbarme. Esta agotada resistencia los tornaba más brutales.

«Vamos a freírle la boca. Abrela», espetó Ir..., mientras me apretaba la nariz. Cuando abrí la boca para respirar, me enterró el hilo desnudo hasta muy dentro, hasta el fondo del paladar, mientras Cha... ponía en marcha el magneto. La corriente se me extendió, desde dentro, por las mandíbulas, la garganta, y todos los músculos de la cara. Hasta los párpados se me contrajeron en una espantosa crispación.

Ahora era Cha... quien sostenía el hilo. «Prueba a aflojar las mandíbulas y verás», me dijo Ir... en tono festivo. En efecto, mis mandíbulas estaban como soldadas por efecto de la corriente, y no conseguía separarlas por mayores esfuerzos que hacía. Bajo los párpados crispados, mis ojos estaban sacudidos por visiones luminosas deslumbrantes, y me parecía que alguien los empujaba desde dentro hasta casi extraerlos de sus órbitas. La corriente había alcanzado su límite de intensidad y mis sufrimientos también. El dolor se había paralizado, por así decir, y aunque no disminuía, tampoco crecía. Percibí las palabras de Ir... a quien accionaba el magneto: «Poco a poco. Detente un momento y continúa después». Sentí disminuir la intensidad de los corrientazos y decrecer las sacudidas que me crispaban. De inmediato, todo comenzó a intensificarse: habían vuelto a abrir el magneto. Para escapar a aquellas oscilaciones entre la calma y el dolor, comencé a golpear la cabeza contra el suelo y casi conseguí aturdirme lo suficiente. Ir... junto a la oreja, me gritaba: «No trates de desmayarte, que no te dejaremos».

mismo «¿Dón-de has pa-sa-do la no-che an-te-rior a tu arres-to». Me mostraron la foto de un rebelde a quien buscaban. «¿Dónde está?, preguntó Ir..., a quien ahora acompañaba Ir..., muy elegante en sus ropas civiles. Como yo carraspease fuertemente, Ir... se apartó con rapidez y advirtió: «Cuidado, va a vomitar». «Y qué», preguntó el otro con cierta agresividad en el tono. «Simplemente, que no me gusta. Es antihigiénico». Tenía prisa y no quería ensuciarse. Se dispuso a salir. Pensé que se dirigía a alguna fiesta y que por consiguiente había transcurrido por lo menos otro día más a partir de mi arresto. Y de pronto me sentí muy satisfecho porque aquellos bárbaros no habían podido vencerme.

Ir... se marchó, pero no permanecí solo durante mucho tiempo. Empujaron a un musulmán en aquella oscura celda. Por la puerta se deslizó un rayo de luz cuando introdujeron al prisionero y pude entrever su silueta: era joven, iba cuidadosamente vestido y llevaba esposadas las manos. Avanzó a tientas y se instaló a mi lado. A menudo me sacudían violentos accesos de temblor, me sobresaltaba y gemía como si los corrientazos no hubiesen cesado aún. Sintiéndome temblar, puso su chaqueta sobre mis espaldas heladas y me ayudó a ponerme en cuclillas para orinar contra la pared. Cuando hube terminado me ayudó a extenderme sobre el suelo. «Descansa, hermano, descansa», me dijo muy quedamente. Quería decirle: «Soy Alleg, redactor de «Argel Republicano». Cuenta allá afuera, si puedes, que he muerto aquí», pero el esfuerzo resultaba demasiado grande y no hubo tiempo, de todos modos. La puerta se abrió bruscamente y se oyó a alguien en el corredor: «¿Quién lo ha puesto aquí?». Y lo sacaron de la celda.

mano un recipiente de zinc y un jarro en la otra. «Hace dos días que no pruebas agua. Te quedan unos cuatro más antes de reventar. Es muy largo, verdad? Beberás lo poco que puedas orinar». A la altura de mis ojos o cerca de mis oídos, hacía correr el agua dentro del recipiente o la trasladaba al jarro, repitiendo: «Beberás si hablas; beberás si hablas...». Con el borde del jarro me abría los labios. En el fondo no había sino un dedo de agua que no podía sorber. Muy cerca de mi rostro, Ir... reía ante mis inútiles esfuerzos. «Dile a los muchachos que vengan a ver el suplicio de Tántalo», dijo entre carcajadas. En la puerta aparecieron otros «paras». Pese al sopor que me invadía, conseguí volver la cabeza para que aquellos brutos no gozasen con mi expresión de sufrimiento.

«Ah, no somos tan terribles como para tanto. Te voy a dar aunque sea una gota», dijo Ir... acercándome de nuevo el jarro a los labios. Dudé un momento, sospechando alguna nueva atrocidad, pero me apretó la nariz y me derramó el contenido en la boca cuando la abrí para respirar: se trataba de agua atrozmente salada.

Hubo una nueva interrupción de minutos o de horas. Entraron De..., el capitán, Lo..., Ir... y el «para» muy alto que me había atormentado durante la primera «sesión». Me apoyaron contra el muro y Lo... me fijó las pinzas en la oreja y en un dedo. A cada corrientazo yo saltaba, pero sin gritar, absolutamente insensible. De... dió orden de detener aquello.

Sentado sobre un bulto y fumando, hablaba en voz muy baja, casi dulce, que contrastaba con la violencia y con los gritos de Ir... Hablaba de cosas sin importancia y al parecer sin relación con los informes que deseaban. Me preguntaba sobre varios periódicos afiliados a la Federación de la

Prensa. Habría podido responderle si mis mandíbulas no hubiesen estado cerradas y si de mi garganta hubiese podido salir algún sonido articulado. Penosamente trataba de hablar, mientras él deslizaba su conversación hacia otros temas: «Audán es un buen camarada, ¿no es cierto?». Aquello fue una señal de alarma: comprendí que trataba de conducirme insensiblemente hacia los asuntos que verdaderamente le interesaban. En medio de mi embrutecimiento de golpes y torturas, una sola idea se me hizo clara: no decirle absolutamente nada, no ayudarles en nada. Y cerré aún más las mandíbulas.

De.., acabó, el también, por perder la paciencia y entregarse a la violencia sobre mí. Me abofeteó con furia. Mi cabeza se bamboleaba al ritmo de los golpes, pero me había tornado tan insensible que ni siquiera pestañeaba cuando la mano se abatía sobre mi rostro. Se detuvo al fin y pidió agua. «Ya lo intentamos, capitán», le advirtió Ir... De..., empero, tomó el jarro que ya yo conocía y, como Ir... hacía un momento, se entretuvo en hacer correr el agua de un recipiente al otro. En acercarlos a mis labios. Cuando se cansó de aquel juego, depositó ambos utensilios en el suelo mientras yo me derrumbaba hacia un lado, arrastrando el jarro en mi caída. «Hay que secar el piso. No debemos dejarlo lamer», dijo Ir...

De... se apartó, mientras Ir... volvió a gritar lo mismo de siempre: «Estás frito. Es tu última oportunidad. El capitán ha venido para que hables o vas a reventar de algún modo». Un «para», que entró con Lo..., estaba sentado en un rincón y examinaba ostentosamente su pistola antes de depositarla en sus rodillas como si es- ha hablado? Nadie lo sabrá, y le aseguramos nuestra protección absoluta. Diganos todo lo que sabe y ordenaré de inmediato su traslado a la enfermería. Dentro de ocho horas estará usted en Francia con su mujer. Tiene usted nuestra palabra. De otro modo, sólo puedo garantizarle que no saldrá vivo de aquí».

Esperaba respuesta. La única que se me ocurrió fue la que le di: «Tanto Peor».

«Usted tiene hijos», insistió. «Quizás pueda yo verlos alguna vez. ¿Quiere que les cuente que conocí a su padre?... ¿Bien? ¿No quiere usted hablar?. Si me deja ir sin hablar, ellos volverán, y esta vez no se detendrán hasta matarlo».

Permanecí en silencio. Antes de marcharse, me dijo: «Sólo le queda suicidarse».

Lo oí conversar brevemente con los que permanecían fuera. «Después de diez o quince años se han metido en la cabeza que, si los agarramos, no deben de decir nada: no hay nada que hacer para obligarlos a salir de eso.

Percibí con claridad que había llegado al fin de una etapa: en efecto, poco después entraban dos «paras». Me desataron las manos, me ayudaron a ponerme en pie y me sostuvieron mientras caminaba hacia la terraza. A cada momento se detenían para permitirme recobrar el aliento. En el pasadizo se toparon con otros «paras»: «¿Hace falta que lo sostengan?», preguntó alguno. «Es que lleva doce horas de fiesta», le respondieron. Descendimos hasta el piso interior.

Al fondo del corredor, hacia la izquierda, me introdujeron en una celda. Se trataba de un cuarto de baño a medio terminar. Uno de los «paras» me tomó por las piernas y el otro por los brazos y me de- donde me hallaba. Torturaban a alguien. Y parecía tratarse de una mujer, a juzgar por el tono. Creí reconocer la voz de Gilberte. Sólo algunos días más tarde supe que no me equivocaba.

Allí se torturaba casi hasta el alba. A través del tabique, oía los alaridos y los quejidos ahogados por las mordazas, oía las blasfemias y los golpes. Supe bien pronto que no se trataba de ninguna noche excepcionalmente «laboriosa», sino más bien rutinaria. Los gritos de sufrimiento formaban parte de la atmósfera «familiar» del «centro de selección», y ningún «para» se molestaba en prestarles la menor atención, pero no creo que hubiese jamás un prisionero que, como yo, no haya llorado de odio y humillación al escuchar tales ruidos por primera vez.

Semi-consciente, no me dormí realmente hasta muy entrada la mañana siguiente. Desperté mucho después, cuando el «para» de la víspera me trajo una sopa caliente: mi primer alimento desde el miércoles. Tragué con dificultad algunas cucharadas: mis labios, mi lengua y mi garganta se hallaban aún irritadas por los corrientazos. Por otra parte, las quemaduras de la ingle, el pecho y los dedos, se habían infectado. El «para» me libró de las esposas y percibí que no podía mover mi mano izquierda, insensibilizada y rígida. Mi hombro derecho estaba dolorosamente lesionado y no me era fácil elevar ese otro brazo.

Hacia el medio día retornaron mis verdugos. Se hubiera dicho que se habían dado cita en mi celda. Había soldados, oficiales y dos civiles —policías secretos sin duda— a los que no conocía. Conversaban entre sí, aparentando ignorar mi presencia.

LA TORTURA

Parte III

Traducción de Sergio A. Rigol

Paracaidistas franceses montando guardia en los tejados argelinos



perase órdenes. A todo esto, Lo... me había conectado de nuevo los hilos metálicos y accionaba sin mucha convicción el magneto, mientras yo me contraía con poca violencia. Comencé a percibir otra cosa. Creí distinguir una enorme pinza sobre el suelo, descansando contra el muro, rodeada de bandas de papel. Me pregunté para qué nueva atrocidad serviría. Me imaginé que me aguardaban. Cuando hubieron salido y pude acercarme a la pared, vi que la supuesta «pinza» no era sino un inofensivo tuvo de canalización que asomaba entre los lo utilizarían para arrancarme las uñas, y no sin temor pensé en los diez dolores que ladrillos.

Me iba resultando de más en más difícil reflexionar sin que la fiebre me hiciese desvanecer de nuevo, pero percibí que ya no podían ir más lejos en sus horrores. Briznas de antiguas conversaciones me venían a la memoria: «El cuerpo no puede resistir indefinidamente. Llega un momento en que no puede evitarse el colapso». Así había muerto nuestro joven camarada Djegri, dos meses atrás, en un calabozo de Villa S., el dominio de los terribles «boinas verdes» del capitán Fau...

Pasó largo rato antes de que abriese de nuevo la puerta y retornase Ir..., acompañado, esta vez por dos oficiales desconocidos. En la oscuridad, uno de ellos se inclinó sobre mí y posó una mano sobre mi espalda, como para inspirarme confianza. «Soy el ayudante de campo del general M...», dijo. Se trataba del teniente Ma... «Me apena verlo en tal estado. Usted sólo tiene treinta y seis años: es demasiado joven para morir». Se volvió hacia los otros y les ordenó salir. «Es a mí a quien quiere hablar», explicó. Cuando quedamos solos, continuó: «¿Teme usted que se sepa que positaron en un camastro adosado a la pared. Los oí discutir si me esposaban o no. «Apenas puede moverse», dijo uno. «Nos arriesgamos a cualquier cosa», respondió el otro. Finalmente, me volvieron a poner las esposas, pero esta vez con las manos sobre el pecho, lo que me produjo un alivio extraordinario.

En lo alto de la pared, a la derecha, a través de un hueco atravesado de hilos de acero dentados, las luces de la ciudad iluminaban tenuemente la pieza. Era el anochecer. Del techo rodaban sobre las paredes hilos de yeso que en medio de mi fiebre tomaban por formas movibles que surgían y desaparecían con la misma rapidez. A pesar de mi agotamiento no conseguía adormecerme: terribles sacudidas nerviosas me crispaban y dolorosos deslumbramientos me abrasaban los ojos. Oía hablar de mí en el corredor. «Tú le darás de beber, un poco cada hora, porque de lo contrario no va a resistir un día más».

Uno de los «paras» que me había acompañado —un joven con acento parisién— entró llevando una manta que extendió sobre mí. Me dió un poco de agua, que me calmó la sed como si hubiese sido todo un río. «¿No te interesa la proposición del general M...?, me preguntó con voz nada hostil. «¿Por qué no quieres decir nada? ¿No quieres traicionar a tus camaradas? Hace falta valor para resistir tanto». Le pregunté la fecha: estábamos a viernes en la tarde. Y habían comenzado a torturarme el miércoles.

En el corredor había un ruido incesante de pasos y voces, cortado de tiempo en tiempo por las ásperas órdenes de Ir... De pronto, se oyeron gritos terribles que venían de algún lugar muy próximo, posiblemente de la pieza frontera, a aquella a

«Bien, ¿no quieres hablar?», preguntó uno de los civiles.

«Tenemos tiempo. Todos se portan así al principio. Nos tomará un mes, o dos o tres, pero hablará», dijo el comandante con acento de fastidio.

«Es de la misma calaña de Akkache y de Elyette Loup», dijo el otro. «Lo que quiere es llegar a héroe, tener una pequeña tarja sobre una pared dentro de algunos siglos». Todos rieron de la ocurrencia.

Y, observándome detenidamente: «Te han dado una buena tunda».

«El se lo buscó», explicó Cha...

«A él se le importa poco todo: su mujer y sus hijos inclusive. Prefiere al partido», apuntó con amarga furia Ir...

Había puesto una bota sobre mí. De pronto, dijo con acento triunfante: «¿Sabes que tus chicos llegan esta tarde por avión?, quizás les ocurra un accidente». Todos se marcharon, pero De... y Cha... que habían percibido mis dudas sobre si tomar o no en serio esa última amenaza permanecían en la puerta.

«¿Es cierto que se te importan un bledo tus chicos?», dijo el teniente.

Y Cha... concluyó: «Bien, entonces vas a reventar».

«Todos sabrán cómo he muerto», dije.

«No, nadie podrá averiguarlo», apuntó Cha...

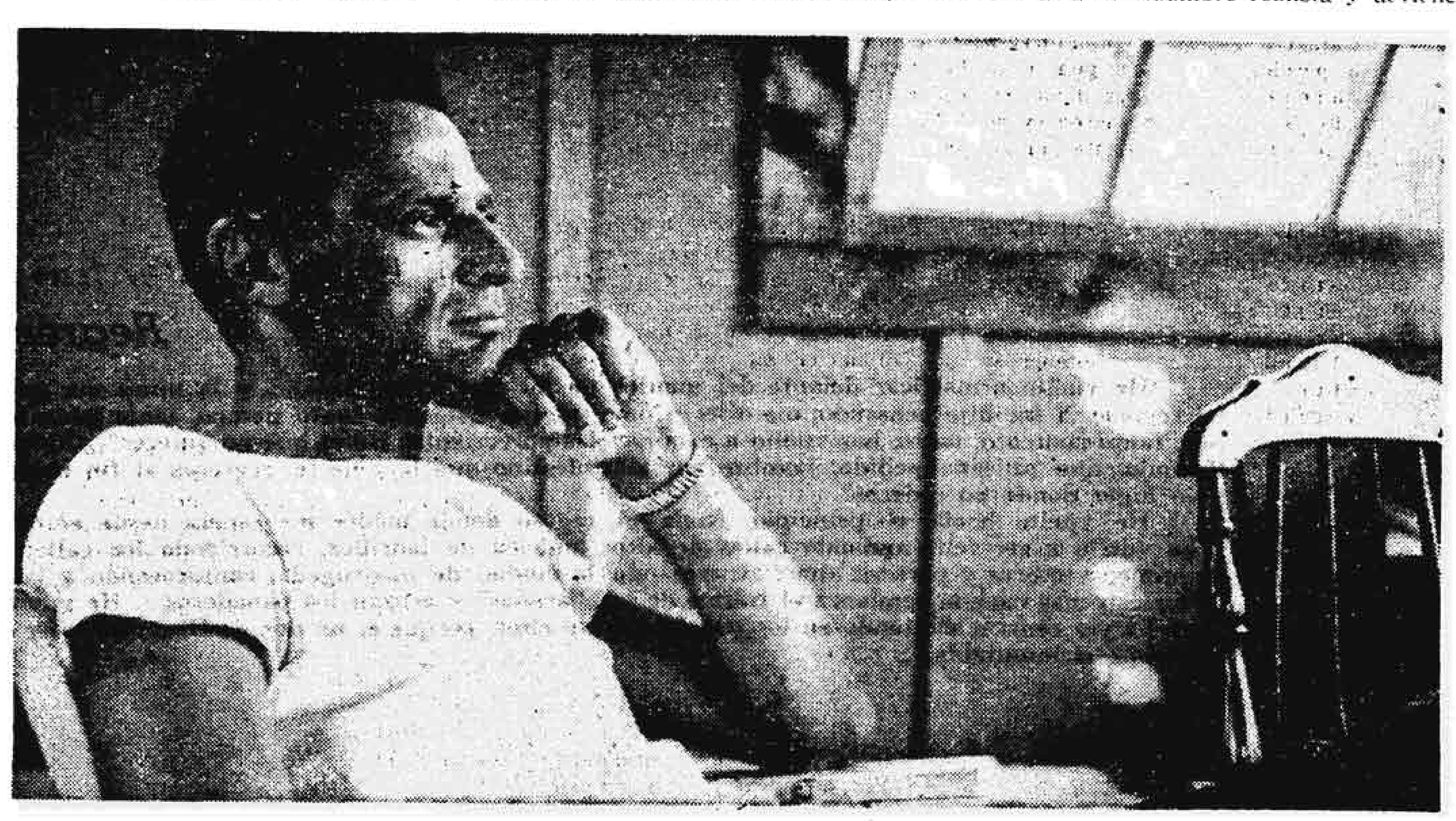
«Sí, todo se sabe siempre», repliqué.

Cha... regresaría el domingo en la tarde. Sólo permaneció un instante, acompañado de Ir... «No has cambiado de opinión, ¿verdad? Bien: hay medios científicos para hacerte hablar», amenazó, resaltando el adjetivo «científico».

Cuando se marcharon, golpeé la puerta para que me levantasen. Sostenido por un «para», fui hasta la cocina tanteando la pared. Hice correr un poco de agua por mi rostro. Regresé a mi celda y me tendí en el camastro. Otro «para» —que formaba parte del equipo de Lo...— asomó la cabeza por la puerta y me dijo con aire zumbón: «¿Cómo vamos? ¿Te sientes mejor?». «Sí», le contesté. «Ya pueden empezar de nuevo». Hubiese deseado que continuase hablando para enterarme del nuevo «juego» que fraguaban y averiguar de qué se trataba aquel ominoso método «científico» con el que me había amenazado Cha..., pero se limitó a decirme no sin lucir huraño: «Tienes razón. Esto no ha terminado. Te van a romper la crisma en serio».

(Continuará la próxima semana)

Arthur Miller: la expresión de las relaciones familiares es inevitablemente realista



1.

Muchas personas —comenzando por no pocos críticos profesionales— se imaginan que las formas teatrales surgen sin más de la nada o de la libre voluntad del dramaturgo. Por mi parte, no intento demostrar que la selección de las formas escénicas depende de causas objetivas tan claramente discernibles como la acción de escoger un impermeable para afrontar un día de lluvia (creo más bien que los mejores autores se orientan instintivamente hacia el método y la modalidad de expresión que les parece preferible); pero creo que es también cosa de preguntarse si hay una decisión tan "gratuita" como parece en algunos casos, si la presencia dramática de la **familia**, por una parte, y de la **sociedad**, por otra, no encubren necesidades primordiales, capaces de determinar las nociones que cada dramaturgo posee de la forma justa en que debe expresarse tal o cual asunto.

En los últimos tiempos he ido percibiendo cada vez con mayor evidencia que el prisma entero de las fórmulas dramáticas (desde el realismo al teatro en verso, pasando por el expresionismo y lo que se entiende vagamente por "teatro poético") corresponde a relaciones humanas de un tipo particular, que dependen de la primacía de los **tipos familiares** o de los **tipos sociales.**

Se piensa —a lo menos se debe pensar— en Ibsen cuando se habla de realismo. En efecto, su teatro social no solo introdujo el realismo en la escena, sino que lo enfrentó a sus últimas consecuencias. ¿Qué caracteriza, en definitiva, el realismo teatral? La respuesta no parece difícil, y multitud de piezas podrían ilustrarla. Todas están escritas en simple prosa, todas implican el desarrollo de una acción independiente del público que éste puede presenciar a través de una especie de "cuarto muro" abierto justamente frente a él, todas —en fin— coinciden en ofrecer una acción lo más cercana posible a la vida en su sentido más cercano y más aparente. Cuando nos hallamos frente a una tragedia de Esquilo, por el contrario, no subsiste "ilusión" alguna. En lugar de un "trozo de vida", nos han enfrentado con una trasposición sagrada, con una obra de arte.

No se trata de que el realismo no sea —exactamente como su contrario— una pura convención estilística que debe por fuerza pasar por alto no pocos atributos de la realidad. De otro modo, ¿cómo sería posible que durante tres horas o más los mismos actores se atuviesen arbitrariamente al mismo argumento? Ibsen jamás se detuvo en reproducir sistemáticamente lo que ocurría ante sus ojos. Después de todo, escasísimas mujeres en Noruega y en toda la Europa de la época se hubiesen atrevido —como la Nora de "Casa de muñecas"— a tirar ruidosamente la puerta sobre una relación conyugal fundada en la hipocresía.

Nadie osaría pretender que Ibsen "fotografiaba" la realidad ambiente. De lo que se trataba, por el contrario, era de proyectar —a través de su interpretación personal de la vida cotidiana— lo que consideraba su significación más profunda en términos individuales y sociales. En otras palabras: Ibsen bien que "realistamente", **reproducía** mucho menos que **dilucidaba** o **profetizaba.** Aún más: transportaba a la escena un símbolo utilizando procedimientos fundamentalmente opuestos a los del "simbolismo".

No somos, por lo general, nada propicios a aceptar la posibilidad de "símbolos" dentro de la expresión realista. La acción y el discurso simbólicos están comúnmente asociados a formas más sutiles o más poéticas. Y a pesar de ello, el realismo comparte con el expresionismo esta misión inevitable: discernir, en último término, la significación profunda de la acción que escenifica. Toda la diferencia reside en el método que conduce a ello.

Y es en este punto donde surge la cuestión. Si Ibsen y otros dramaturgos han conseguido utilizar con tanto éxito el realismo moderno, tan familiar al público norteamericano, ¿a qué atribuir la general desafección que por el realismo experimentan los autores norteamericanos de los últimos treinta años? ¿por qué tantos autores le vuelven la espalda para caer en brazos de la fantasía poética más desbordada?, y al mismo tiempo, ¿por qué el **realismo** recobra siempre su primacía sobre nosotros? No se ha descubierto, a lo menos en Norteamérica, nada que pueda reemplazarlo y, pese a ello, a menudo nos enoja tanto como un viejo amigo. Para librarnos de él hemos echado mano de decorados desgarrados, de escenarios giratorios, de música de fondo, de iluminaciones singularísimas. Y siempre hemos retornado al vulgarismo "living-room". Ningún ojo medianamente perspicaz se deja engañar: la mayoría de los espectáculos que se presentan como "poesía dramática" resultan larvadamente realistas, y todo lo demás es pura tramoya. No aludo ni condeno a nadie. Me limito a plantear la cuestión en un nivel mucho más profundo que el comúnmente admitido.

Como lo he dado a entender, a menudo me he preguntado si la fuerza o la necesidad que conducen al realismo (y que lo exigen inclusive) no proviene de la compulsión que ejerce la vida familiar cuando se la introduce en el espectáculo.

De un modo general, no cuesta reconocer que los criterios escénicos derivan no sólo de las leyes teatrales mismas, sino, por ejemplo, del sentido común. Así, una de las dificultades más evidentes que se presentan ante quienes escriban libretos de óperas modernas reside en que el género lírico excluye casi inevitablemente una serie de lugares comunes de la vida cotidiana. Una frase tan banal como "No te olvides de tomar un baño, María" es difícilmente expresable en recitativo, e imposible de incluir en un "aire" operático. Percibimos fácilmente todo esto, pero por lo general no superamos tal actitud. Asimismo, sabemos que un **drama** poético debe construirse en torno a una **idea** poética, pero la cuestión no radica en este punto, a mi modo de ver. ¿Cómo explicar, por ejemplo, que Ibsen —el maestro del realismo— haya podido romper con el lenguaje de la vida cotidiana hasta el punto en que ello se hace evidente en "Peer Gynt"? Me parece que no son sólo las tres o cuatro paredes de una pieza lo que el gran noruego dejó trás de sí en "Peer". "Peer Gynt" es ante todo un hombre **solo**, y en esa medida no afronta instancias familiares, sino indudablemente sociales.

Pero no deben ser tomadas demasiado al pie de la letra estas consideraciones. Las obras teatrales, como la realidad humana, tienen su técnica dominante, sin perjuicio de aceptar la presencia de otros elementos capaces de revestir importancia capital en la acción. Mis reflexiones son una herramienta de alguna utilidad, pero jamás una llave capaz de abrir todas las puertas.

He tomado a Ibsen como punto de partida porque se sirvió de convenciones dramáticas muy diversas. Del mismo modo, también hubiese podido escoger a O'Neill, que —no sobra aclararlo— señaló como su preocupación central no la relación de hombre a hombre, sino el nexo entre hombre y Dios. ¿Qué papel juega esto último en la adscripción a un estilo dramático determinado?. Un papel capital, a mi juicio.

En primer lugar, es evidente que Ibsen juzgaba misión suya no sólo crear personajes, sino ubicarlos en un medio en que pudiesen tomar cuerpo y actuar. Este medio, densa y profundamente descrito, resulta ser la sociedad misma. La función del destino en Ibsen está regida por el inevitable conflicto que se desarrolla entre la fuerza viviente de sus caracteres y las hipocresías o las frustracciones derivadas del impacto de la sociedad sobre el individuo. Para precipitar la crisis implícita en tal conflicto, Ibsen debió describir en sus dramas a la sociedad como una fuerza exterior, encarnada de modo realista, en el dinero, las costumbres, las mentiras convencionales, al mismo tiempo que interiorizada en los individuos mismos.

O'Neil, por el contrario, pareció haber querido ubicar una fatalidad más allá y tras la constricción social. Vuelto hacia la Grecia antigua en busca de una definición de esta fuerza, no desdeñó la religión moderna y otras instancias poéticas posibles. Lo que intento señalar es que mientras la familia y las relaciones íntimas se sitúan en el centro de la expresión teatral, el teatro permanece prisionero del realismo. Cuando, por el contrario, como en "The hairy ape" y "The Emperor Jones", se pone en escena al hombre en la vida **exterior**, fuera del contexto familiar, escapa también a la servidumbre realista y deviene de más en más abierta y concientemente simbólico, poético y, finalmente, heroico.

2. La Cuestión Crucial.

He dejado hasta ahora de lado el examen del contenido del drama, salvo en lo que tiene que ver con el contraste entre la vida familiar y la vida pública. Me gustaría ahora hacer notar que, en mi opinión, todas las obras teatrales en que reconocemos la **grandeza** (por no hablar de la **seriedad**) están a fin de cuentas implicadas de algún modo en un sólo y mismo problema: ¿Cómo puede el hombre convertir en lugar habitable el mundo exterior? ¿Cómo y por qué vías debe ingeniárselas, debe esforzarse por modificar y superar en él mismo y su circunstancia los datos brutos de la realidad, a fin de encontrar en el mundo esa atmósfera afectiva, esa serenidad de alma, ese sentido de la integridad y el honor que, con toda evidencia, los hombres asocian; en su memoria con la idea de una familia digna de ese hombre?

Conviene desconfiar de la tendencia a adscribir a una misma fórmula todos los grandes temas, pero creo que el enunciado de la cuestión: ¿Cómo puede el hombre hacer del mundo su hogar? puede abrirnos la vía hacia el interior de las grandes obras de teatro. Esto es evidente en el repertorio moderno. En ausencia de tal principio no podemos tomar en serio el espectáculo teatral. Si, por ejemplo, el conflicto de "Death of a salesman" sólo tuviese lugar entre padre e hijo por una interación de perdón y de personalidad reconocida, la importancia del tema quedaría materialmente disminuida. Pero si, fuera del círculo familiar, el problema se extiende a la sociedad entera, es capaz de aludir a esas mismas cuestiones, pero ya en plano social —honor, integración— que lo elevan sobre la particularidad individual hasta hacerlo alcanzar el nivel del destino general de los hombres.

Ello se verifica igualmente —aunque por otra vía— en una pieza como "A streetcar named desire", que se reduciría

LA FAMILIA EN EL DRAMA MODERNO

por ARTHUR MILLER

a un estudio de psicopatología si no se situase netamente en el cuadro de la problemática que indico. Blanche Dubois y la sensibilidad que encarna han sido aniquiladas porque esa joven abandonó el abrigo hogareño para lanzarse al mundo duro e inhumano. Es así que no rehusamos compartir la responsabilidad de su destrucción moral tanto como la de Willy Loman: porque, en el golpe que los ha destruído, la crueldad del mundo interviene más que la pura mecánica teatral al uso, de suerte que es a un crimen social a lo que asistimos a su respecto.

Pero esta cuestión crucial tiene su reverso. Si observamos los dramas mayores —"Hamlet", "Edipo Rey", "El Rey Lear"— nos impresiona ante todo un hecho: se trata de la declinación inmerecida, de la pérdida de una antigua felicidad injustamente abolida. Esta dicha, este equilibrio, esta alegría, el héroe (y su auditorio) se esfuerza vanamente por reconstruirla o recrearla con los nuevos materiales que le aporta la vida. Se ha dicho a menudo que el tema central del repertorio moderno lo es la alienación humana, pero lo que se entiende por tal se limita en general al aspecto social de la alienación, que equivale a la no integración: el hombre no puede obtener en la sociedad un lugar satisfactorio. Lo que yo quería sostener aquí es que, si tal es en efecto el caso de nuestra época, la premisa secreta de la idea misma de satisfacción no descansa menos, en la mente del dramaturgo y el espectador, en la de la familia unida y la infancia protegida. Es como si el autor y su público rememorasen haber sido, en alguna época y alguna parte, **una identidad, un solo ser**, que en la actualidad ha perdido su plenitud y su perpetuidad, de suerte que la fuerza central que sacude y torna patética a estos grandes dramas reside en la paradoja que el tiempo nos impone a todos: no podemos regresar "a casa", y el mundo en que vivimos nos resulta extraño.

3. Verso y Prosa.

La nómina de técnicas expresionistas remonta a Esquilo. Hay en su teatro una especie de juego que manifiesta el conflicto de fuerzas religiosas, étnicas o sociales, tomadas en ellas mismas y en su nuda realidad, por cuanto no se trata de una descripción "natural" de personajes humanos en la literalidad de su psicología y la intimidad de su medio. Por ejemplo, Esquilo lejos de darnos una imagen concreta del poder y la violencia en "Prometeo encadenado", prefiere introducir en escena dos personajes llamados "PODER" y "VIOLENCIA" respectivamente, que se comportan como deben hacerlo las ideas puras, según las leyes lógicas de la violencia y el poder. En Alemania, al concluir la Primera Guerra Mundial, los dramaturgos se esforzaron en poner de relieve y esclarecer la condición social del hombre recurriendo al simbolismo expresionista. En "Gas I" y "Gas II", Georg Kaiser encarnó en el hombre la sociedad industrial sin hacer el menor esfuerzo por dotarlo de otros rasgos humanos que aquellos que caracterizan a una u otra de las clases que aspiran a asimilarse a la máquina. Muchos otros ejemplos podrían citarse en relación con esta especie de eliminación de los datos psicológicos en favor de la presentación de fuerzas colectivas o impersonales. En "The Great God Brown", por ejemplo, e inclusive en "The Hairy Ape", O'Neill recurre a este antiguo tipo de dramatización alegórica, sin nexo con la conducta humana común y corriente. La moralidad medioeval conocida como "A cada cual" es también una obra de este género.

De paso, quiero resaltar que los espectáculos expresionistas —o sea, los que se basan en la confrontación de principios morales, étnicos y sociales— proyectan inevitablemente una cierta apariencia. Desde el momento en que, con la verosimilitud literal desaparecen la anatomía mental y la psicología de los personajes, la pieza se despoja igualmente de todos los demás elementos constitutivos del realismo. La escena se libera de accesorios y en ella surgen los esquemas simbólicos cuya función consiste en servir de postes indicadores que señalan la idea motriz, la tesis subyacente de la acción. A partir de ello, no persiste la ilusión de que nos hallamos observando la acción a través de una pared invisible. Todo nos ratifica, en cambio, que nos hallamos en el teatro, en un espectáculo. En suma, no se espera que perdamos conciencia del lugar y la época en que nos hallamos, sino —por el contrario— que asumamos resueltamente. En lugar de invitarnos a que nos olvidemos de nosotros mismos, se trata de excitar nuestra capacidad crítica y generalizadora, nuestras facultades intelectivas más bien que las afectivas.

Esta diferencia en lo que concierne al nivel mental puesto a contribución, corresponde a la distinción entre **pasiones familiares** de una parte, y **pasiones sociales** de otra. Se trata no sólo de sectores diferentes de la experiencia humana, sino de tonos distintos de nuestra receptividad. Y tal contraste no se limita solamente al teatro.

Cuando un hombre se manifiesta en el plano de la vida privada —en familia, por ejemplo— hace uso de un cierto tono íntimo de lenguaje, de un cierto vocabulario, inclusive de un timbre de voz y de una entonación específicas. En un medio "social", sobre todo en función "política", juzga prudente y eficaz echar mano de fórmulas más sonoras, poéticas, aforísticas o metafóricas. Al mismo tiempo, sus gestos, su actitud, su entonación no se adscriben a su carácter individual, sino a su función "pública", porque toda confrontación con el mundo "social" autoriza —e inclusive impone— en nosotros el uso de un ritual y el abuso de una máscara. Todo esto tiene que reproducirse en la expresión teatral.

Las consecuencias literarias de la conexión natural de ciertas formas de expresión con ciertos tipos de relaciones humanas resultan numerosas y a menudo complejas. Se puede —opinamos— aceptar en principio que el lenguaje de la familia es también el lenguaje "familiar", es decir, **la prosa.** El lenguaje social, por el contrario, es el de la solemnidad y el aparato, o sea, **el verso.** Según que la acción dramática participe en mayor o menor medida de uno u otro nivel de relaciones, justifica el empleo de uno u otro grado de estilización poética (esta justificación, a los ojos del público, procede de un consentimiento mutuo que se basa a su vez sobre nuestra común experiencia de la vida).

Importa considerar bajo este ángulo una o dos piezas modernas para derivar unas cuantas enseñanzas. Así, "The Coctail Party" de T. S. Eliot no fue acogida sin sorpresa ni una cierta decepción por el público más inteligente y receptivo. Ocurre que el autor no pudo disimular el desacuerdo radical entre sus propósitos y el talento de los personajes. Hay en la obra un matrimonio del que cabrá esperar que conversasen en plano de intimidad (más aún si se considera que la puesta en escena y el tono general de la pieza coinciden netamente con la realidad contemporánea de un cierto medio social británico) y que provoca un cierto malestar en los espectadores desde que comienzan a expresarse en verso.

Lo menos que se puede decir es que Eliot es un hábil artesano de la poesía inglesa y que la ineptitud que muestra en esta obra para elevarse hasta el nivel de la gran poesía no puede cargarse a la cuenta de una carencia de talento. Por otra parte, "Murder at the Cathedral" del propio Eliot, resulta ser un drama auténticamente poético, que muestra a qué nivel de perfección puede llegar el ilustre poeta. Creo que el sentimiento de malestar creado por "The Cocktail Party" resulta de la tensión provocada por dos direcciones formalmente opuestas. No es sin gran resistencia que logremos acordar a la vida conyugal —y a las simples relaciones familiares— las prerrogativas de la expresión poética, más aún si tal vida conyugal nos es presentada a través de medios resueltamente realistas.

El propio Eliot ha percibido la notable contradicción entre el asunto y la forma de expresarlo en su obra aludida, porque escogió deliberadamente para ella una forma métrica que no fuese demasiado **formal** ni en exceso **poética**. Esta necesidad, que a mi juicio procede del carácter familiar de la acción, no existió en "Murder at the Cathedral", porque se trataba de un tema definidamente social. Por su misma naturaleza, este drama reclamaba ineludiblemente la forma poética; está centrado en el conflicto que con la sociedad de su tiempo mantuvo un hombre público. Su lenguaje y su estilo son los que exigía la situación planteada y descrita.

4. Poesía y Verdad.

Todos sabemos hoy que una pieza puede ser poética sin recurrir al verso, y es en este dominio intermedio de una prosa liberada del realismo que nos resulta más difícil discernir entre las influencias formales de los elementos sociales y familiares. "Our Town", de Thornton Wilder, es una de tales obras mixtas, cuya importancia no resulta únicamente genérica, sino inclusive específica, porque le han sobrado las imitaciones.

"Our Town" es una pieza de intimidad que pone en escena los protagonistas ordinarios: padre, madre, hermana y hermano, pero esta familia particular resulta ser el prisma a través del cual se refractan las ideas esenciales del autor: su creencia en la indestructibilidad y la persistencia eterna (a través de las efímeras vidas individuales) de la familia y la comunidad, con su peculiar ritmo vital y su enraizamiento en un mundo estable y seguro al que no pueden afectar los desórdenes, las catástrofes y los desastres que afectan a otros niveles de vida.

Técnicamente hablando, toda concretización arbitraria está excluída. En lugar de mostrarnos en su detallismo realista un interior típico, Wilder nos pone frente a un escenario casi desnudo en que los actores evocan la existencia familiar media utilizando medios tan económicos como unas cuantas sillas, una mesa y un simple escabel para representar la escalera o el primer piso. Se presencia así la vida de dos familias en medio de accesorios imaginarios, mientras que un narrador se mantiene en primer plano para recordarnos que la "vida real" es objeto perenne de una abstracción escénica. A través de tales medios, la pieza discurre en un plano mucho más poético que realista. ¿Por qué? Podemos responder imaginándonos que el autor hubiese escogido representarlo todo con criterio fotográfico.

¿Un "verdadero" decorado hubiese bastado para tornar "real" el cuadro escénico? No, sin duda. Sólo hubiese conseguido crear una lamentable disonancia, subrayando lo que los personajes tienen de vagamente irreal. No faltaría la objeción clásica de que "nadie se comporta así en el mundo real". Por otra parte, la presencia del pequeño pueblo, de la comunidad, inclusive evocada en bellos párrafos, no habría alcanzado mucha eficacia si no estuviese materializada por la presencia del narrador. Todo esto hubiese quedado muy en cuestión de haberse utilizado un decorado concreto y preciso, y del mismo modo, también le hubiese restado eficacia el expediente realista de hacer entrar y salir a los integrantes de la comunidad.

El pueblo, la sociedad humana trascendiendo por todas partes la vida del hogar: tal es la idea central de la pieza, y aquello hacia lo que apunta el título. Y todos los medios estilísticos puestos en acción, concurren a mantener en su sitio a la familia que tenemos delante, como una simple muestra de la humanidad que la completa y la rodea. En mi opinión, es este contexto ensanchado —la villa y sus horizontes más vastos— lo que introduce la poesía en la obra.

Suprímase la comunidad, el pueblo, y la poesía desaparecerá.
resulta aquí particularmente instructivo.

El contraste con el realismo de Ibsen Wilder hace de sus personajes no sólo caracteres, sino verdaderas fuerzas latentes que individualiza hasta el punto de per-



Eugene O'Neill: la expresión poética de lo social

Traducción de Claudio Valdivia

mitirles llevar el paso de una función abstracta. Tan es ello cierto que resulta arduo representarse a los personajes con otros nombres que los muy genéricos de "padre", "madre", "hermano" y "hermana". Su vida interior, su individualidad, no bastan para conferirles un específico estado civil. Son, una vez más, fuerzas anónimas de las que se sirve el autor para vivificar e iluminar su visión de una entidad intemporal y permanente, sustrato profundo e inconmovible de todos los tumultos de la época.

La pieza de Wilder cobra un interés particular en esta dilucidación, por cuanto el autor ha sabido obtener una significación y una economía de medios increíbles, porque la pieza hace reír y llorar como pocas. Pero, se preguntará alguien, ¿no se contradice este perfecto logro escénico y nuestra tesis general? Si es cierto que toda representación escénica de la vida familiar exige necesariamente un estilo realista, ¿cómo es posible elevar aquí ese realismo a la generalidad de un símbolo?

La selección de una forma o de un estilo supone conquistas y sacrificios. El rescate pagado por "Our Town" consiste en la difuminación del trazo psicológico individual, que se sacrifica al simbolismo social. Los familiares no son identificables en cuanto caracteres, sino como arquetipos familiares, puros signos de un Zodíaco sociológico (lo que en nada disminuye el mérito de su creador, sino simplemente señala los límites de la forma adoptada). Por otra parte, no le es dado a toda especie de drama reunir todos los atributos de la realidad, cuando se trata de expresar la realidad suprema, son las supremas exigencias las que se deben afrontar.

Suponiendo que Wilder hubiese modelado sus personajes hasta la precisión realista del detalle (por medio de una utilización intensiva de los motivos personales y los intereses privados), es casi seguro que la acción hubiese devenido anécdota sentimental y que no habría podido evitarse la insipidez consiguiente. Y si la acción no hubiese explotado más a fondo, el mundo familiar que ella describe —esa vida familiar cuyo ritmo escapa a las tribulaciones históricas— habría resultado seriamente quebrantado. La dislocación de la "familia eterna", ¿no es un hecho real que subraya, entre otros síntomas, la criminalidad juvenil de hoy?, ¿No estamos constatando la ruptura de ese equilibrio permanente de las sociedades concretas que Wilder crea inalterable? En ello reside precisamente —todo parece indicarlo— la nostalgia profunda del público en los teatros que presentan "Our Town". Las grandes piezas —lo he dicho antes— son aquellas en que se desarrolla la idea de pérdida y privación de una antigua felicidad que los personajes se sienten en el caso de recuperar o de recrear. En relación con esto, "Our Town" pasa por alto el tema de la pérdida o de la "caída", y en esa medida sale perjudicada su acción de la realidad, pero el auditorio es capaz de colmar esta laguna con su propia experiencia vivida, y asiste a la representación como a un inactual idilio de un pasado cumplido. El reparo que cabe hacerle al autor —no haber conseguido penetrar en la realidad hasta sus límites— es atribuible sin dudas a la imposibilidades que se hallaba de intensificar la vida psicológica de sus personajes sin romper los cuadros de su tema. Hay en la obra, empero, un resonante triunfo escénico, en el sentido en que abre un camino para la dramatización de las más amplias implicaciones más amplia de la vida cotidiana, "Our Town" es una pieza en que la poesía manifiesta su presencia real.

5. Retroceso y Decadencia.

Si los límites del presente trabajo lo permitiesen, me gustaría abordar el examen (bajo el ángulo de las formas sociales y familiares y su expresión escénica) de otras obras contemporáneas, tales como las de Clifford Odets, Tennessee Williams, Lillian Hellman, William Saroyan y otros. Pero avancemos hasta las últimas implicaciones del problema planteado. Si hay algo de cierto en la idea de que existe una conexión natural entre el realismo y la vida familiar, en contraste con la vida social y su expresión poética, ¿cuáles pueden ser las razones?

En primer lugar, señalemos una evidencia muy a menudo dada de lado. El hombre o la mujer que se siente en su mesa de trabajo para escribir una pieza teatral —como el o la que entra en una sala de espectáculos— posee desde luego una cierta experiencia de la vida cotidiana que no debe perderse de vista.



Henrik Ibsen:

Todos somos los protagonistas de un papel primordial que procede a toda encarnación momentánea: hijo, hija, hermano, hermana, etc. Ningún esfuerzo de dramatización imaginaria puede despojarnos de tal papel.

Las nociones de fraternidad, maternidad, etc., han sido admitidas inconcientemente por nosotros antes de haber tomado contacto con nosotros mismos. Por el contrario, las de amigo, maestro, emplead, patrón, colega, y tantas otras que definen relaciones sociales, se nos presentan con posterioridad a nuestra toma de posesión del yo, y como realidades exteriores que configuran categorías objetivas más bien que subjetiva. Lo que sentimos en lo íntimo es siempre más real que lo que conocemos desde el exterior. Es así que sentimos las relaciones familiares y percibimos el mundo social Mientras las relaciones familiares constituyen la apoteosis de lo real y la base indiscutiblemente actual de nuestro comportamiento, las relaciones sociales ofrecen una mutabilidad, un carácter accidental y mucho, a nuestros ojos, de profundamente arbitrario.

Hoy resulta más difícil que nunca conciliar ambos elementos en una síntesis, lo que revela la falla profunda que espera la vida pública de la vida privada de los hombres. No es ésta la primera vez en la historia que tal escisión se manifiesta tan claramente: la crítica más autorizada juzga que ella no fue extraña al advenimiento del realismo en la escena griega de la época tardía. Existe una especie de ley social que estatuye que, en tiempos revueltos, el ciudadano abandona la plaza y se retira a su hogar, como para excluir de sí la dimensión social perturbada. Este hecho se produce —por supuesto— a expensas de la poesía y, en mayor o menor medida, nos hallamos hoy en un punto simétrico.

Todo esto, bien que indicando una solución (o a lo menos el punto donde conviene buscarla) no hace sino poner en evidencia el fondo del problema. Esta muy claro que el dramaturgo no está en condiciones de exigir por sí mismo toda una estructura social, ni menos aún dotarla de unidad proyectando una expresión integral del hombre. El dramaturgo, aunque sin trocarse en un mero servidor de lo real como el periodista, no puede basar seriamente su obra en una apreciación imaginaria de la condición humana, porque en cada momento de la confrontación con la realidad saldría perdiendo. Pero una obra seria —y, más aún, trágica— no puede elevarse a un mínimo nivel de eficacia sin acometer una investigación de la trama de interdependencias en que la sociedad es un elemento crucial y manifiesto. Es de ese modo que el realismo ordinario de estos últimos cuarenta o cincuenta años está condenado porque no ha sabido tender, con eficacia y belleza un puente entre ambos polos humanos. Es así que el expresionismo, por su parte, ha dejado intacto el problema, abandonando todo realismo psicológico individual y limitándose a expresar las fuerzas sociales. Es por todo ello, en fin, que hoy impone su marca sobre multitud de piezas un lamentable estado de decandencia: en los últimos diez años el acento se ha cargado en exceso sobre la psicología, sin aludir al estatuto social de los personajes. Es así que podemos —sin exagerar— hablar de declinación en la medida en que el teatro vuelve la espalda a la sociedad, porque —como nadie deja de percibir— el destino de la humanidad es colectivo.

6. La Crisis del Teatro.

A fin de cuentas, debemos convenir que la corriente actual —que se caracteriza por la búsqueda de lo poético como tal— está viciada de esterilidad. Esperar poesía de una sociedad en desintegración es pedirle peras al olmo, o mejor, buscar poesía donde no la hay, o sea, en la vida privada enteramente encerrada en su subjetividad, en el culto de lo sensorial, lo extraño y lo crítico. De tales dominios de la vida privada han surgido esas piezas de carácter fantástico tan admiradas hoy día, como si la solución residiese en evadir el problema. No propongo dar de lado tales obras, porque de algún modo se inscriben en los dominios del arte teatral: digo solamente que la obra elevada, la obra trágica, no puede erigirse como al paso, y entonando de oídas la melodía que improvisa el subconciente. Hay cierto encanto en la improvisación, en cuanto cada nota sugiere la siguiente y su permanencia es casi instantánea. Pero en lo que concierne al orden artístico superior a que debe remitirse el drama, es preciso convenir que no se organiza sino para dar cuenta de la totalidad de la condición humana. Y esto no admite la improvisación.

Todo lo que puede decirse en torno al "Teatro fantástico" (mood play) se concreta en que todas estas piezas tienen en común un cierto aire de esfumación voluntaria, como si pretendiesen no tener asunto ni autor. Se creería que quieren convencernos de que tales obras "sobrevienen" o surgen sin más, sin que una mano de artista haya presidido su consumación, muy por el contrario de las piezas de Ibsen, por ejemplo, o de las de Shakespeare y los griegos.

La empresa es tanto más superflua si se considera que los personajes tienen de su propia existencia una conciencia escaz y larvada. El "mood play" es una pieza que juega a escondidas, mientras que una verdadera acción siempre coincide con la enunciación de un sentido preciso. La pieza de "atmósfera" o de "espontaneidad" no es, como se ha creído hasta ahora, una legítima manifestación de rebeldía contra lo que se llama la "pieza bien hecha", sobre todo si se incluye en esta categoría el teatro ibseniano, porque hay por lo menos tanta subjetividad y tanta poesía implícita en "Hedda Gabler" como en esas obras gratuitas que hacen las delicias del gran público actual. Lo que en Ibsen repele a la mentalidad contemporánea no es la ausencia de espejismo y sombra, es la persitente búsqueda de una sólida organización dramática tras los simples "modos de existir".

Una versión artística, igual que un individuo, no puede alcanzar la grandeza sino aceptando los grandes retos de la existencia. Durante estas últimas décadas, el teatro norteamericano —en sus mejores momentos— ha invadido —a menudo no sin belleza— un dominio demasiado descuidado hasta entonces: la intimidad vibrante del hombre. Pero hoy corremos el riesgo de tomar el temblor y las lágrimas —en cualquier pieza capaz de "conmovernos"— por los supremos criterios artísticos. Parece que tendemos a basarnos crecientemente (en lo que se presenta como realismo, que en fin de cuentas no es sino un áspero y rudo análisis de la existencia) sobre un fondo de sentimentalismo lacrimoso, sobre un sentimentalismo aceleradamente abaratado y tomado sin cesar como un fin en sí mismo. El sentimiento no tiene nada de indeseable, pero no presenta ninguna exigencia superior, ni la persigue con sistema, sino que se limita a moverse dentro de una atmósfera de evasión o a través de la exaltación de la sensualidad, lo que escasamente es aproximarse a los fines y destinos que cabe esperar de la expresión dramática.

¿Cuál es, en definitiva, la misión de ésta? El hombre ha creado más de un medio especializado para descubrir la verdad del mundo circundante y del mundo interior a saber: Las ciencias físicas y biológicas, las búsquedas de la psicología, las disciplinas históricas, económicas, filosóficas, etc. De hecho, cada uno de esos modos de aproximación a la realidad permanece parcial. Pertenece al legítimo dominio del drama —ello surge de su uso auténtico y de sus fines últimos— expresar lo humano en toda su complejidad. El drama es lo que más se acerca a un arte total, y puede predicar —como la ciencia— lo que es, o mejor aún, lo que debe ser, y puede —como la pintura— dar a sus retratos y esquemas los colores del día y la noche, y puede —como la novela— expresar la totalidad biográfica de una existencia o de una sociedad en unas cuantas horas. En fin, el drama es dinámico, siempre móvil, como la vida misma, y se percibe —como la vida misma— a través de los movimientos, los gestos, los tonos de voz, el talento y los matices de los seres humanos. Incluye el arte del cantante, del plástico, del bailarín. Al mismo tiempo, no se relaciona con menor intensidad a los hechos que estudia el biólogo o el sociólogo o el médico. En resumen: es en la forma dramática que reside la suprema posibilidad de elevar la conciencia humana a un tal grado de intensidad que produzca la transformación del espectador mismo.

El problema, por consiguiente, no resulta puramente estético. Como pueblo, como sociedad, tendemos a lanzarnos sobre la pista de todo lo que fue y todo lo que será, pero aquello sobre lo que nos hallamos menos en claro es lo que ahora acontece. Es el presente lo que en nuestras manos resulta lo más fugaz e inasible, y lo que constituye la mayor amenaza ante las defensas interiores que suponemos al espectáculo de lo que somos. Es el presente, siempre el presente, lo que la forma dramática debe apresar ante todo, bajo riesgo de convertirse —de lo contrario— en algo muerto y desprovisto de interés. Toda forma muere en cuanto pierde su capacidad de abrirse al presente. Así, pertenece a la esencia del drama aproximarnos a nosotros mismos en mayor medida que cualquier otra forma de expresión, y por ello, el drama debe modificarse y evolucionar según el ritmo general de la realidad.

Porque, en el fondo, ¿qué es la forma? Es la incesante búsqueda de un equilibrio entre el orden y el impulso de libertad de nuestras almas, es la cadena que nos liga a nuestras vagas aspiraciones, nuestros íntimos problemas y nuestra vida privada, a la vida colectiva, en fin, que configura nuestra sociedad y nuestro mundo. ¿Cómo podrá el hombre crearse un refugio en la extraña inmensidad que lo rodea, cómo transformará esta misma inmensidad en refugio? Tal es, repito, la cuestión que debe ser resuelta en cada etapa de nuestro devenir histórico a través de la creación de una forma. Y esta cuestión permanece planteada ante cada uno de nosotros.

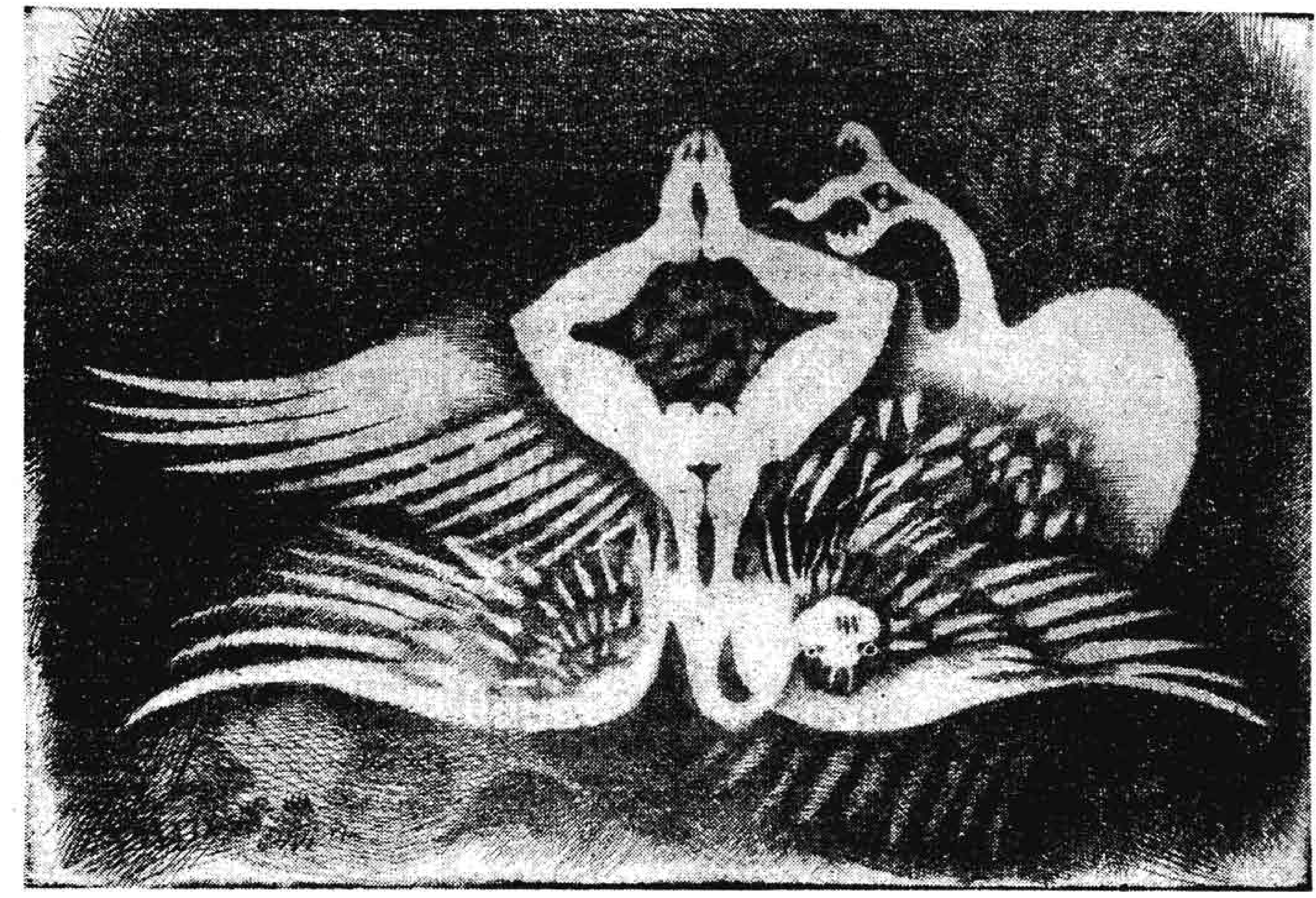
ROBERTO DIAGO

Viaje

De Madrid regresó metido en rústica caja. Tan estrecha que no parecía alojar, con comodidad, su corpulencia de hombre perteneciente a una raza primitiva alta y robusta. Pero hasta en la muerte Roberto Diago sufría la estrechez material de la que valientemente escapó en vida por los caminos de la liberación espiritual. Caminaba siempre solo, optimista, seguro de sí, sorprendiendo la belleza en el recinto natural del propio existir. Seguramente que no hubiera querido —ni pensaba— morir tan joven cuando eran tempraneros los frutos y, desconocidos, los cultivos mayores de la madurez y la plenitud. Por esto andaba como interrogando. Con los ojos bien abiertos, constituídos por millones de lucesitas íntimas que al unirse volcaran, hacia dentro, una pupila de resplandores.

Lleno de entusiasmo, de frenesí, su ardor conectaba con las estrellas que al río bajaran a bañarse. Mundo maravilloso, de luz y color, que presentía sin haber encontrado. Así lo sorprendió la muerte. En búsqueda, en inquietud, en delirio. Estaba lejos de los suyos. De su madre. De su esposa. Lejos de los amigos. De su tierra y el mar. Y regresó con expresión de muerte. Mudo. Ciego. Sin corazón y sin fe perdidas ya las amarras de la vida e impedido de concretizar su ideal artístico que se fijaba en la silenciosa recondítez de su provechosa soledad. A ratos, muchos ratos, dejaba esta Tierra de infamias, egoísmo y miserias para esparcirse en las Nubes. Embriagado quería convertirse en lluvia fresca y humedecer los campos. En viaje imaginario huía a los astros pensando en proyectarse como rayo de luz. Cuando regresaba de su sueño la noche, obscura y misteriosa, era día radiante. Sin despertar convertía en poesía las telas que sus manos tocaban hábil para el pincel y el lápiz.

Era su evasión. Espiritual y material pues la materia —toda— se hacía espíritu. Pintaba entre dormido y despierto logrando, en este estado onírico, cuanto de hermoso ha dejado para acrecentar la plástica contemporánea cubana. Y todo lo hacía dentro de la exaltada virtud de una modestia lozana y consciente que no admitía sumisión ni compromiso y que afirmaba su orgullo en la verdadera jerarquía del arte. Y así regresó. Con su estrechez pero en libertad dentro de un ataúd extraño que encerraba cuerpo frío y yerto. Como tantos otros —otros muchos— que han pasado raudos sin procedencia ni estación final. Sus proporciones físicas se habían reducido y eliminado sus facultades creadoras. Nada quedaba y todo era residuo en aquel cuerpo en bálsamo que cerraba los ojos a la placidez solar.



Diago.—1946—Visiones—Dibujo

Notas de Vida Sobre un Pintor Muerto

por LOLO DE LA TORRIENTE

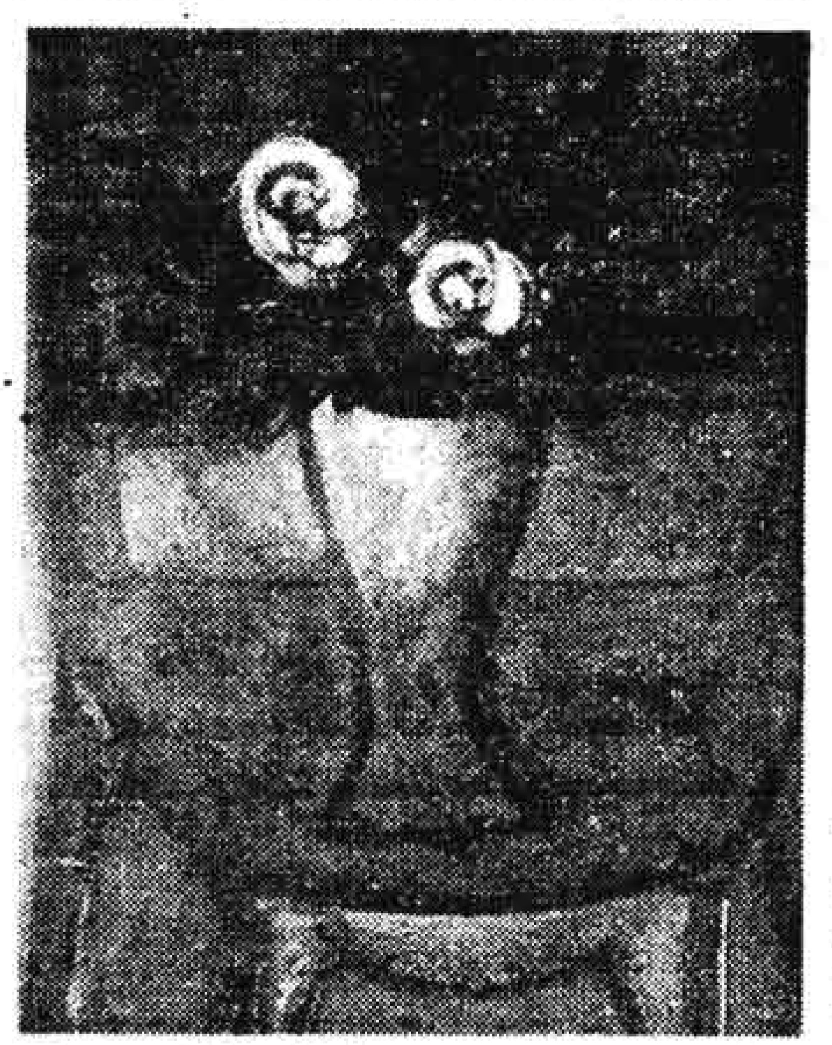
Había pensado mucho en ir a España. La esperanza es siempre cruel porque dilata y agota las reservas humanas produciendo una tensión que acaba por quebrantar o destruir la energía, la fuerza y hasta el valor para enfrentar, sin ilusiones, la miseria y la vida. Pero los pobres —y los artistas— se niegan a desdeñar la esperanza y a ella se agarran como la rosa al tallo para desgajarse juntos en la tormenta. Así se hilvana el hilo de las posibilidades y el ensueño de un anhelo evasivo. Roberto Diago alimentó su esperanza y —un día— la esperanza se hizo realidad. Viajó hacia España y de España volvió como símbolo de abnegación artística, de la fatal determinación humana y de la frustración de una voluntad volcada en la alegría de una disciplina creadora. Cuando los amigos lo contemplamos metido en su caja, en viaje sin regreso, vencida su juventud, comprendimos hasta qué punto cruel es irónica la esperanza de la vida.

Galería

Nacido en 1920 el arte le venía de abolengo. El padre era músico. Alumno de «San Alejandro» pronto entra en conflicto con un método didáctico que lejos de fortalecer su vocación parecía divorciarlo de ella. Se escapa y trata de entrar en contacto con lo que constituye su ideal. Busca en la calle. En su propio ambiente. En la retozona alegría de su luz tropical. Llega así a los azules. Los malva-rosa-nácar. Los dorados y, después, en matizaciones sutiles los amarillos, rojos y violetas. Juega con el gris y glorifica el blanco y, para contrastar, derrocha el negro. Es una gama de fríos y cálidos en proporción poética a la que llega por superposiciones, en ensayos y tanteos. Trata de inventar pero manejando experiencias (conocimientos), casi de alquimia, que provienen de la antigua sabiduría que está aún lejos de poseer y dominar. Después el dibujo. La línea es su obsesión y trabaja en ella agarrándola y soltándola hasta obligarla a rendirse y obedecer.

Es un domador responsable que usa la astucia encendiendo la chispa del valor. El empleo de los materiales es su dedicación mayor. Cómo hacerlos expresivos, decisivos en su arte. Cómo convertirlos, por sí mismos, en mensaje. Busca, en el pueblo, en su modo y estilo, la fuente de creación. En la geografía cubana tal vez halle textura. Se deja arrastrar al mundo misterioso de fetiches y entra en la tradición y la historia. Inicia así una época de su joven pintura en la que lo central es la búsqueda de «lo nacional», «lo cubano» al que cree arribar ahondando en la entraña de lo afrocubano. Está alucinado por Picasso. Le ha entrado en el cuerpo el demonio de aquella «época negra» en la que los artistas desbordan la pasión de su júbilo inventivo. Los cubanos no andan lejos y la órbita universal articula, por dentro, un movimiento «negro» que conecta la mente creadora de todos los hombres libres. Lo «negro» —en Cuba y muchas regiones del Hemisferio Occidental, en Europa y muchas zonas de otros continentes— se enlaza geográfica, política y socialmente con «lo nacional», «genuino» y «propio».

En la avanzada revolucionaria marchan los más valientes, nobles y generosos. La profunda corriente corre por cuencas inmensas fertilizando el mundo. Los estudiosos de todas partes observan, investigan e interpretan la realidad. Salen a la calle los libros que tratan de explicar el proceso etnológico y la antropología, que era ciencia muerta en museos viejos, se convierte en viva enseñanza comprobada por exploraciones más modernas. Las investigaciones, estudios y observaciones com prueban como «lo negro» ha entrado en el caudal vivo de la historia y Cuba —toda— vive su dinámica «época afrocubana». La lírica alienta nuevas y roncas voces. Del brazo de los mejores poetas (Güirac, Tallet, Carpentier, Guillén, Ballagas) pasea —en un ambiente de «diablillos», echú, lija jaladera— la güira, la morumba y el majá que hechizan al babalú y preparan el bembé. Es el escenario ruidoso donde velan a Papa Montero y se contornea la mujer de Antonio. Hay ron y los pedazos de luna están en el suelo. Rondan fantasmas y fraternizan soldados y turistas...



Diago.—1945—Naturaleza Muerta. Oleo

Carlos Enríquez, atrevido, hace derroches de mulatería y sus tejas transparentan una diafanidad de piel sin secretos. Roberto Diago se ha incorporado a esta hora de innovaciones. Está fascinado. Lo deslumbran —y le hablan su mudo lenguaje— «rostros» y «visiones» que pinta en telas bellísimas que entran, sin hacer ruido, en el mundo extraño de yorubas y congos. No siente miedo y marcha presto. Corta sin herirse, el tronco de la yagua y ofrece asiento tallados a raras divinidades que identifican con el ecobio. Al pintor lo escolta «La Piedad» y lo protege su «Virgen de la Caridad». Es época de grandes hallazgos. De gran aventura. Su obra empieza a ser galería. Obra verdadera que se libra de pequeñeces, prejuicios y convencionalismos enriqueciéndose en el ámbito de lo subjetivo en el que la poesía arrebata a la imaginación destruyendo lo anecdótico.

Hace obra más firme cuanto más avanza en su marcha de libertad estética y emocional. Se sujeta a los resortes de su propio mundo poblado de fantasmas espantosos y sin acobardarse, sin perderse, ahonda en lo puramente plástico para afianzarse en el uso favorecido de los materiales como elemento expresivo. Gana en calidad lo que pierde en temática impartiendo a su obra ese valor perdurable que radica en la propia pintura liberada distante ya de la exactitud fotográfica o de la reproducción valedera que le dió el espejo. La pintura de Roberto Diago no extrema sus posibilidades y —en período de tránsito— fija su proyección en la realidad humana y social de su época.

Paseo

Trabajaba largas jornadas en su estudio, en la ciudad de Matanzas. Lo encontré, algunas mañanas azules, dedicado a dar vuelo a su fantasía. En aquel humilde lugar todo lucía en desorden. Menos su voluntad. Los colores en la paleta y en tubos diversos que amontonaba sobre pequeña y tosca mesa. Un lienzo muy grande, en la fijeza de la pared por falta de un caballete apropósito. No tenía comodidad para trabajar. Carecía de todo pero disfrutaba de todo aquello que su arte le proporcionaba. La alegría y propia satisfacción. Estaba absorto y paseaba, en recreo, la imaginaria de sus «angeles». Fue la época de aquella colección fastuosa que completó con «cabezas» y «naturalezas muertas». Floreros con ramos silvestres. De imprecisos colores como manchas en una superficie tersa y fría. Creo que fue, en aquel studio, no lejos del río yumurino, donde pintó «Corceles» que le dieron eso que llaman «éxito» y que sólo la muerte concede sin escamotear.

Después lo encontré en México. Mejor, me encontró en una tarde otoñal que había nácar sobre el altiplano. Quería conocer a Diego Rivera. Lo llevé al studio del Maestro en San Angel Inn. Diago estaba sorprendido. Mudo y recio como monolito de talla gigante. También el muralista estaba sorprendido y feliz de la espesa negrura de ébano que tenía aquel hombre de «privilegiada sensibilidad para elarte» porque en Cuba —aseguraba Diego— los negros «maltratados» son como aquí, los indios, los que imparten más caudal de arte a la producción nacional. Aquella tarde el crepúsculo se prolongó y cuando fue noche cerrada Roberto Diago había visto cómo pintaba el mexicano para continuar, después, con luz artificial haciendo proyectos y dibujos sobre «apuntes» recogidos del natural.

Disfrutó mucho su estancia en México. Conoció la ciudad en lo que tiene de tradicional y moderna. Se hundió por los barrios pobres, los mercados como antiguos tianguis y las pulquerías que dan abigarrado esplendor a la vida de la pobreza. Algunas veces lo sorprendía el alba en una cacería nocturna de ensueño y delirio. Cuando fue hora de regresar tenía unas cuantas telas terminadas, algunos dibujos y no pocos estudios pero lo más importante, lo más vivo y firme, era la experiencia adquirida. El conocimiento que había hecho de cómo la sinceridad, la libertad y la propia emoción, había dado a la pintura mexicana alas para elevarse, mantenerse y reinar.

El paseo había sido provechoso y Diago aprendía a emplear las propias fuerzas de su espíritu para elegir los caminos que debía seguir.

SIMBIOSIS

Era una de estas horribles reuniones pseudo-intelectuales donde todos se miran con rostro de sufrimiento contenido mientras una anfitriona invariablemente vieja e irremediablemente estúpida le cobra a los invitados con creces, el derecho a sentarse a la mesa.

La de esta noche, tenía un Diccionario abierto sobre las piernas y leía de él como si fuera una Biblia del Aburrimiento, de la que extraía las ideas con las que nos torturaba con eficiencia. A cada invitado le tocaba una palabra que había que definir, si era posible con un ejemplo. Como se ve, todo era muy refinado y exquisito, y la anfitriona gozaba inmensamente en su rol de Gran Sacerdotisa, con la sincera creencia de que había logrado inventar ese Ideal Supremo; «un juego entretenido e instructivo».



Por el salón fueron volando las palabras, «Silepsis», «Epicúreo» y «Ortofónico» se posaron sobre infelices mártires. Cuando se daba alguna definición peculiarmente pedante, la anfitriona se hinchaba de vanidad y apretaba el diccionario contra ella, en una especie de trance intelectual, como si quisiera poner la Cultura tan cerca de su corazón como su voluminoso pecho le permitía.

El éxito había sido completo y la fiesta marchaba admirablemente hasta que llegó el turno al Profesor. Las manos de la anfitriona temblaron ligeramente y su uña nacarada corrió por las columnas de palabras en busca de una especialmente imsulsa y opaca, que no lograra inspirar en el Profesor uno de sus peculiares raptos imaginativos.

Cuando creyó encontrarla, la anfitriona le lanzó petulante, la palabra, con una mueca de triunfo, segura de que no se podía sacar nada picante de algo como «Simbiosis». Tenía una idea vagamente botánica del término y recordaba cierta conexión con algas, almejas o caracoles, con algo acuático, viscoso y, por supuesto, nada picante.

El Profesor aceptó el reto y jugó mentalmente con la palabra, pronunciándola sibilantemente y con lentitud, como si le estuviere probando un sabor misterioso y sutil. Dejó que las S se fueran escurriendo suavemente hasta la última y a ésta la agarró sin dejarla escapar entre la lengua y los dientes superiores y dejó que el sonido saliera claro y sostenido, zumbando como una mosca intrusa en el refinado Salón.

Esa S elástica fue el signo de peligro para la anfitriona, que ya no pudo hacer otra cosa que ensayar una sonrisa maternal y permitir que aquel demonio de hombre se preparara para el ataque. Se apretó los dedos con el Diccionario y le rezó a un Dios desocupado y tonto que viniera a salvar su fiesta amenazada.

El Profesor se aclaró la voz y comenzó:

—«Simbiosis es una forma de vida mediante la cual dos seres dependen, por características especiales, el uno del otro, y en cierta forma los defectos naturales de uno se suplementan con las posibilidades naturales del otro y viceversa. Es común en las formas inferiores de vida, pero no es imposible de hallar en las superiores y aún en los seres humanos se encuentra con mayor frecuencia de lo que se piensa.

Tomemos el caso de Malvina y el Profesor Ortollani, que es la simbiosis más perfecta de que tengo noticia. Malvina hubiera sido una mujer encantadora si la hubieran bautizado Juana, Lucía o Mercedes. Pero cuando le dieron el nombre de Malvina, vino con él una especie de obligación de vivir de acuerdo con su exótico apelativo. Fue una niña muy precoz y se dió cuenta pronto que un nombre como el de ella no coincidía con una existencia tranquila, con esposos, niños y casitas con jardín. Un psiquiatra dirá que posiblemente Malvina asombró a alguien en su niñez y obtuvo tanto placer de esta experiencia que vivió luego dedicada a buscar ese deleite especial en cada instante de su vida. Eso diría un Freudiano, pero yo opino que si adoptó una actitud artificial fue por devoción al nombre de Malvina, como si no quisiera nunca desvirtuar la insinuación de misterio que ofrecía. Pero, éstas son simples conjeturas.

Según los hechos, la vida de Malvina a partir de la época en que hay datos fehacientes de ella, fue meramente una pose, una larga cadena de cosas hechas y actitudes tomadas para azorar a un pequeño grupo de amistades. Muy pronto aprendió Malvina que tenía que moverse en una atmósfera cerrada y no muy brillante. Con cuidado escogió las personas más aburridas para rodearse de ellas, de las que jamás podían hacer nada extraño y fascinante que opacara sus «glamorosas» aventuras. Una vez seleccionado y entrenado, este público se tornó tan necesario como el aire para Malvina. Su apetito insaciable de hacer lo «chocante» se nutría de cejas levantadas y bocas abiertas. Sus incursiones al mundo de la fantasía estaban concienzudamente planeadas; sus afirmaciones increíbles eran pequeñas joyas de actuación. Malvina decía con estudiado desenfado que no creía en Dios o que anoche había cenado con un Príncipe Hindú, y cuando alzaba enseguida un vasito de Vodka hasta sus labios pintados de malva, no era el trago lo que se bebía sino el horror y la secreta admiración de aquellos hombres y mujeres mediocres, para quienes era el símbolo de algo ligeramente perverso, inconscientemente deseado e imposible de alcanzar.

Pero, volviendo a la simbiosis, en el camino de Malvina se cruzó Ortollani, poeta y hombre de letras italiano, que aspiraba a enseñar Literatura en la Universidad. Ortollani era alto y encorvado, con cierto atractivo famélico y esa apariencia patética de los perros solitarios, las maletas viejas y los emigrantes pobres. Había estado casado dos veces con mujeres que pronto se hastiaron de la poesía pura, sin aliño de sexualidad terrenal. Porque hay que confesar aquí que Ortollani era irremediablemente impotente. Sus esposas habían sido o inusitadamente discretas, o renuentes a hacer público su humillante fracaso matrimonial, y habían guardado celosamente el secreto. Pero el infierno no es más que el «no saber» y Ortollani no sabía que estaba libre de toda sospecha. Vivía en un torbellino de mentiras, gastando sus ahorros en envíos de flores, siempre destilando encanto europeo y apretando sus labios helados en el dorso de manos femeninas, mientras su corazón saltaba despavorido a la menor sugerencia de que uno de estos romances pudiera, lógicamente, terminar en la cama.

Cuando el italiano conoció a Malvina, intuyó que ésta era una mujer que nada demandaba, excepto la oportunidad de correr una aventura extraordinaria, de sustentar una posición conspicua y ambicionada, aunque no le ofreciera ningún beneficio real en cambio.

Malvina, por su parte, había fascinado a menudo a sus amigos con la ilusion de una vida galante y un universo de amores extravagantes y ocultos, pero era realmente casi virgen, y tenía una sola experiencia sexual en su pasado, con un Teniente de la Marina que le había mordido un hombro y actuado de la manera menos «glamorosa» posible.

Cuando Malvina y Ortollani se unieron, ya nada humano pudo separarlos. No hay dos esporas, no hay dos algas en el Reino Animal o hayan dependido una de otra con tanta ferocidad, con tanta pasión indisoluble. Jamás se casaron, porque eso hubiera arruinado la reputación de Malvina y rebajado el nivel de lo común el encanto elusivo de lo que ella llamaba una «liaison».

Ortollani produjo para ella ternísimos poemas, y Malvina se aventuró a salir con él del refugio de la imbecilidad de sus amistades, y conoció el goce supremo de desplegar su repertorio ante personas diferentes, y de observar cómo se alzaban nuevas e inexploradas cejas. A su lado, Ortollani pudo al fin descansar, dormir tranquilo, y cesar de perseguir mujeres y de huir de ellas cuando se tomaban en serio el galanteo. Bajo la Paz celestial de las alas de Malvina, protegiéndole siempre, Ortollani le dió al Mundo los mejores frutos de su talento poético.

Aún después que él murió, siguieron viviendo el uno del otro, segregando y absorbiendo los extraños jugos de su simbiosis. Ella causó más asombro que nunca al vestirse eternamente de negro y no interesarse jamás por Príncipes Hindúes. Se deslizó plácidamente hacia una ancianidad e nque su peculiar viudez era un motivo de asombro suficiente, y pudo darle así un poco de paz a su imaginación cansada. Ortollani fue recordado por los biógrafos como el dulce amante de la bella Malvina y no como un italiano desgarbado e impotente que escribía poesía erótica a pesar de tener dos esposas vírgenes en su pasado.

Esto, mi querida anfitriona, es lo que yo llamo «Simbiosis».

Un silencio espeso se expandió por la habitación. Una joven trató de taparlo con una tenue risita, que al resultar demasiado pequeña; flotó en el vacío, tan conspicua y solitaria, que la pobre muchacha se ruborizó hasta las orejas.

La anfitriona se apretó el libro contra el pecho como buscando en la Sabiduría de los Siglos una transfusión de valor e indulgencia. Repuesta del golpe, dió un un salto leonino hacia delante, y se lanzó a salvar su reunión con el fuego y la pasión de un Cruzado.

—«Y ahora, Sr. Ministro, ¿qué me dice usted de SINALEFA».

René Jordán es un joven cuentista cubano que se ha ido dando a conocer a través de las páginas de la revista "Carteles" y de "Ciclón". Su obra está muy influída por la literatura norteamericana de la que es amplio conocedor y estudioso. También se ha interesado por el Cine y la crítica cinematográfica. Actualmente está escribiendo una novela, "Listos para la Fiesta" de la que esperamos publicar algún fragmento en números próximos.

por RENE JORDAN

ARCTURUS Y MOIRA

por JORGE GUERRA

Jorge Guerra, como los cuentistas de la semana pasada —Ondina, Castillo, Estévez— nos es también desconocido. Encontramos este cuento suyo, lleno de humor, que recuerda un tanto las cosas de Ionesco, y decidimos, —fieles a nuestro gusto por la sorpresa—, publicarlo. Esperamos que les guste a Uds. tanto como a nosotros y que Jorge Guerra haga continua su colaboración en "Lunes de REVOLUCION".

Ayer por la tarde, al acercarse más y más la hora de salir juntos para dar nuestro acostumbrado pasetto, tuve que darme por convencido, muy a pesar mío, de que Moira había vuelto —ha vuelto— a ponérseme remolona, igual que le ocurrió el año pasado, y el antepasado, y el otro, y el otro, siempre por esta misma época de la entrada del verano. Bien clara que estaba la cosa: eran las cinco ya dadas y en la actitud se le veía que no pensaba moverse.

Había caído más temprano un señor aguacero, pero al sonar las cinco estaba ya, desde hacía casi una hora, con un cielo completamente despejado y un sol todavía fuerte, oreando a la carrera. Una media hora, o quizás un poco más, que tardara todavía ella en arreglarse y componerse para salir y nadie diría, si poníamos cuidado en no echarnos a caminar por sobre el césped y sorteábamos algún qué otro charquito aun no escurrido que pudiera quedar en las aceras, nadie diría, repito, que hubiese estado diluviando hacía sólo hora y media. Cuando está lloviendo lloviendo está, y no queda otro remedio que aburrirse mirando la televisión u oyendo música o en cualquiera otra cosa por el estilo, pero que pensase ella seriamente en privarme de mi única distracción para poder



gratificar su remolonería, escudándose en una lluvia inexitente... ¡a otro perro con ese hueso!

Yo la había venido observando.

A eso de las dos y media, cuando llegó a ponerse todo tan obscuro que hubo que encender las luces dentro de la casa siendo todavía como quien dice pleno mediodía, había ella abierto por un instante una de las grandes hojas de cristal del ventanal norte de la biblioteca y la había vuelto a cerrar de inmediato. Fresco-tibia, sabrosa a la nariz y a la cara, cosquilleante con la húmeda electricidad del amplio mundo abierto de allá afuera, la ráfaga que se coló de rondón le dijo a Moira exactamente lo mismo que tenía yo sabido desde hacía ya rato, pese al aire acondicionado de la casa hermética. Le dijo aquella ráfaga —le gritó— que sí, que era aire de agua, y que todo aquel interminable y rápido desfile de nubarrones desde el horizonte hasta nosotros y por encima de nosotros, aquel incansable y tumultuoso tropel de bajos y negros nubarrones no era, no, un paripé, sino el cielo ya a punto de deshacerse en agua. Y enseguida el primer relámpago, iluminándolo todo, y su tronido, y el eco del tronido desde los mismos nubarrones, y un eco más, y otro, vibrando sordamente en los cristales a nuestro alrededor, repitieron que sí, también que sí, y el cielo se vino abajo. Y Moira, encaminándose lentamente, remolonamente de vuelta a su butaca y a sus cigarrillos, a sus libros y a su lamparita, se había encogido de hombros y me había dicho sin palabras, mirándome a los ojos: —Tú mismo ya lo estás viendo, Arcturus. Imposible salir hoy.

Caminó, efectivamente, hasta junto a la butaca, pero no se sentó, sino que se inclinó y recogió de sobre la mesita la cajetilla de cigarros y la fosforera de plata. Golpeteó un cigarrillo por una punta, una y otra vez, demasiadas veces, sobre la uña de su pulgar izquierdo, y lo llevó a su boca. Prendió la llamita de la fosforera, en su derecha. Y aquí viene lo curioso. No encendió el cigarrillo. Se quedó mirando un rato la llamita, un rato largo. Y cuando soltó el dedo del resorte, sonó el click, y se apagó la llama, con el cigarro todavía sin encender en los labios y la fosforera aun en su derecha, aflojó y deshizo de un tirón, con la izquierda, en el mismo momento del click, como si fuese parte del mismo movimiento, el apretado lazo de su bata. Echo después atrás de un golpe la cabeza, y pasó al comedor. La oí trastear en uno de los aparadores y rasgar después en la cocina papeles y cartón y tirarlos al cesto. Me brindó insistentemente, de regreso, uno de los bombones de la caja que traía, que yo no le acepté. La fosforera y el cigarro no sé dónde los dejaría.

Se tiró en la butaca y abrió un libro, pero lo cerró al minuto y se levantó otra vez para buscar revistas.

Se tiró en la butaca a leer revistas, pero las dejó al minuto y se levantó otra vez para buscar la fosforera.

Se tiró en la butaca a fumar un cigarrillo, pero lo dejó al minuto y se levantó otra vez para buscar un lápiz.

Se tiró en la butaca, abrió una revista, fumó y fumó cigarros, comió y comió bombones, y a todo esto escribía alguna cosa, muy de cuando en cuando, en la revista, y otras veces borraba. Y a veces miraba al techo, o se mordía las uñas, o la goma del lápiz, y volvía a escribir. O a borrar. Y se comía otro bombón.

Después siguió la misma cosa con otra revista.

Cuando sonaron las cinco iba a empezar con la cuarta.

Pero no hubo dificultad en cuanto a lo de mi paseito, en realidad. Me bastó con asomarme a la ventana, hacerle ver que estaba despejado, y mirarle a los ojos. Y, para remachar el clavo, me encaminé a la puerta.

Muy fuerte que le ha cogido la remolonería este verano: ni cinco minutos tardó en componerse, pero no porque lo hiciece aprisa, sino porque no hizo nada. No se puso la faja, ni medias. No perdió tiempo, al peinarse, en tratar de ocultar sus pocas canas. Casi que ni se pintó. Se echó encima un túnico cualquiera y pare usted de contar. Lo que le llevó más tiempo fue buscar hasta encontrarlos, en el fondo de un closet, un par de viejos mocasines que había tenido yo ya largo tiempo por desaparecidos.

Tanto había yo esperado del paseo, temiendo que se me maguara, que, sin que fuera en realidad distinto del de todos los días, apenas me supo a nada. Lo único nuevo, bueno, distinto, era el aire, fresco y requetelimpio, después de aquel diluvio. Y las calles y aceras relucientes. Y todos los olores como nuevos.

Fue de regreso ya, de vuelta a casa y el encierro con Moira y con su remolonería, que pude tener una breve conversación con la vecinita de la esquina, lo único de interés. Y hoy mismo, cuando salgamos Moira y yo otra vez de paseo, voy a poner en práctica la idea. Ya tengo madurado el plan.

Me voy a negar rotundamente a bajar en el elevador. Y claro está, a subir también. Moira tendrá que bajar a pie, y que subirlos, porque a mí me dé la gana, los once pisos de escaleras, porque de ahora en lo adelante me voy a negar a entrar en cualquier espacio reducido. Esto se llama crearse un complejo. Medusa la vecinita de la esquina, no lo pronunció muy claro, pero me parece que dijo claustrofobia. Así se llama ese complejo.

Pero lo importante del caso es que si se crea uno un complejo, entonces lo llevan al psiquiatra (creo que así es como se dice), y en casa de ese señor le dejan a uno hacer lo que le dé la gana. Hacer y deshacer. Salir el sol, y revolcarse en la tierra, y empaparse bajo la lluvia y chapotear en los charcos cuando diluvia. Y laorar.

Medusa se creó un complejo por el estilo y le cambiaron inmediatamente su régimen de vida, y hace ahora prácticamente cuanto le venga en gana. Y Medusa, una simple perrita de dos al cuarto, con una pedigree que no anda muy claro, no va a ser ni más ni menos que yo, Arcturus descendiente por línea directa —bisnieto o tataranieto, no estoy muy seguro— de Llewellyn, ganador del primer torneo mundial de Aberdeen, en 1920.

Y quién sabe si a lo mejor ese mismo señor psiquiatra sirve también para la gente y de paso me le quita a Moira esa espantosa remolonería que la pone insufrible cuando llega el verano. Porque algo me dice a mí que con el verano también le entran a ella ganas de hacer muchas cosas que tiene, la pobre, que tragárselas.

Hoy ha empezado desde antes del almuerzo, tirada en la butaca, con la cuarta revista: a escribir y a borrar, y a comer bombones y a fumar. Medusa, que desde lo del psiquiatra se ha puesto muy redicha, dice que eso se llama sacar crucigramas.

Entrevista con Graham Greene

Graham Greene visita la Habana con motivo de la filmación de "Our Man in Havana". "Lunes de REVOLUCION" aprovecha la ocasión y le hace unas cuantas preguntas al novelista inglés sobre sus libros. El autor habla sobre "El Poder y la Gloria" y "El Americano Tranquilo".

Fotos de Korda



P.— ¿Cómo el Méjico de 1937, relativamente pacífico, le sugirió un libro tan dramático como "El Poder y la Gloria?".

R.— En primer lugar, la tranquilidad de Méjico en 1937 era solamente aparente. La ciudad de Méjico estaba tranquila pero provincias como Chiapas, en donde yo estuve, aún no habían salido del fermento revolucionario. La persecución religiosa se había atenuado en poco pero aún había que celebrar servicios religiosos a escondidas y era muy difícil conseguir un sacerdote. Realmente me disgustó Méjico. Probablemente parte de ese disgusto fué causado por cosas circunstanciales: yo visité el país en la época de la lucha alrededor de las concesiones petroleras y los extranjeros no eran muy bienvenidos ni bienmirados por entonces.

P.—La figura del cura ¿tiene conexiones con la realidad?

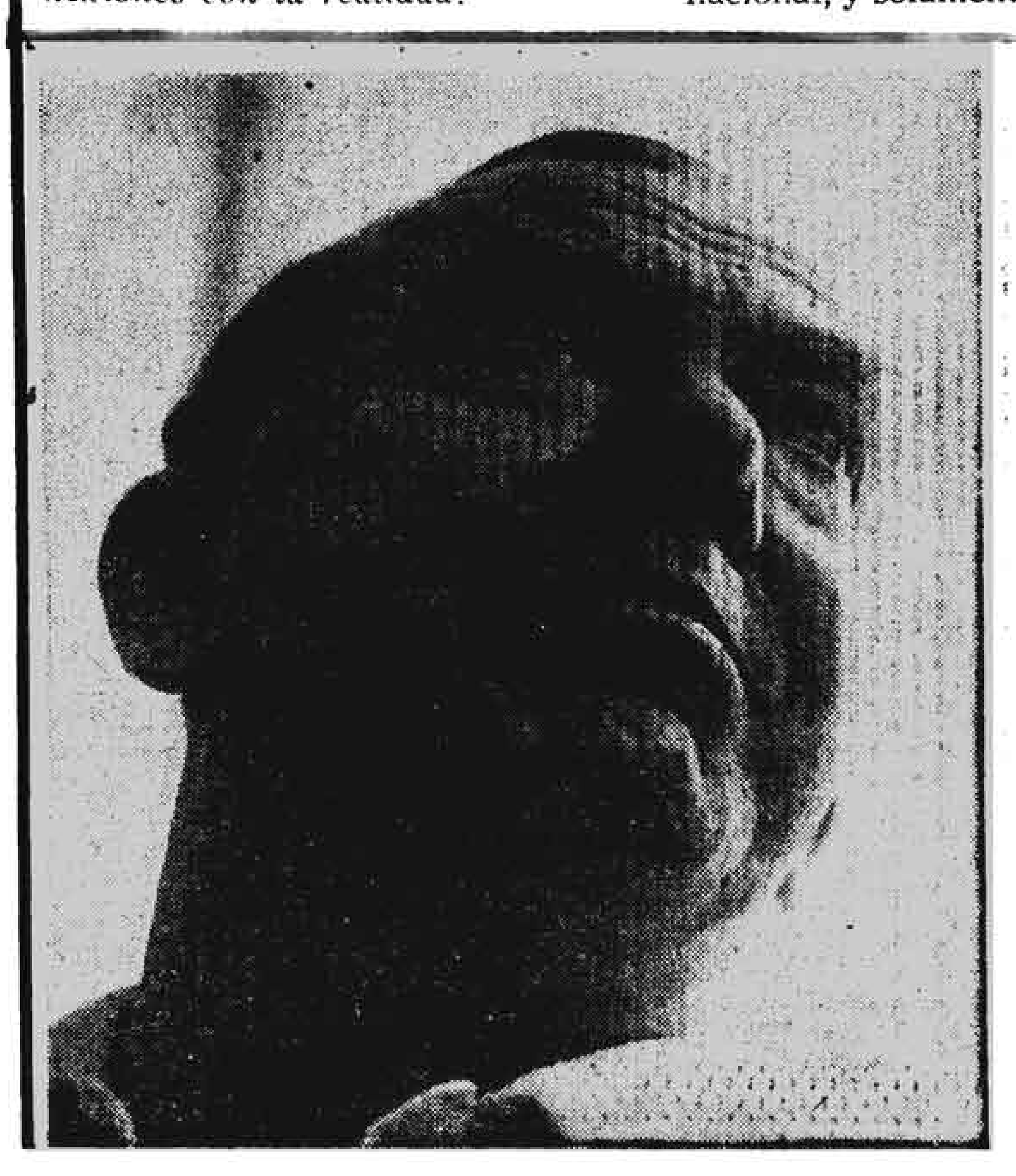
R.— Sí. La figura del cura tomó forma alrededor de una anécdota que me contaron en una aldea. El párroco, al llegar la persecución religiosa, no tenía suficiente coraje y desapareció, dedicándose a la bebida. Esa era la anécdota y la realidad: el resto no es más que ficción pero enraizada en la realidad mejicana de entonces.

P.— ¿Qué le parece la novela de D.H. Lawrence sobre Méjico? ("La Serpiente Emplumada").

R.— No me gusta. En realidad no es a causa de la novela en sí. A mí me disgusta la figura de D. H. Lawrence como hombre, como escritor. Su filosofía tampoco me es agradable.

P.— ¿Qué le parece la Revolución cubana como tema?

R.— Es un tema magnífico pero no para mí ni para ningún otro extranjero. Es una cuestión política, nacional, y solamente un cubano pue-



de comprenderla.

P.— ¿Pero Méjico también le era extraño?

R.— Sí. Pero allí la cuestión era diferente. No era solamente política sino que era una cuestión religiosa, teológica. Mi libro no trata para nada del problema político mejicano sino del hombre y la religión, del hecho de la persecución religiosa. Esa es la diferencia: aquí en Cuba no existe tal cuestión.

P.— ¿Cómo surgió "El Americano Tranquilo"?.

R.— Durante varios inviernos fuí corresponsal de guerra en Indochina. De lo que ví allí surgió el libro y es una novela fundamentalmente política Realmente me disgustó mucho la versión que hicieron en el cine. Fué una versión hecha contra el libro.

P.— ¿Por qué dice eso?

R.— Porque el libro planteaba el problema de una tercera fuerza en Indochina. El general Thais significababa esa tercera fuerza y era una carta que jugaban los norteamericanos. La tercera fuerza era pro-occidental pero no colonialista. A ellos se le brindó toda la protección, secretamente por supuesto. Era una solución: una transacción o compromiso entre el Viet Minh comunista y el colonialismo francés. Y eso no es ficción sino realidad: lo observé muy de cerca.

P.— ¿Es cierto que muchos norteamericanos ayudaron en la campaña terrorista?

R.— Lo dice el libro y es verdad.

P.— Alguien ha opinado sobre el uso de técnicas cinematográficas en sus novelas ¿es cierto?

R.— Sí. Hay libros míos que están hechos para el cine pero aún en aquellos que no lo están la ambientación es cinematográfica. El novelista victoriano pintaba su ambiente como un cuadro y esa técnica era apropiada para la época. Nuestro tiempo, nuestro ambiente no admite ese tipo de tratamiento. Hay que buscar el dinamismo, el movimiento y el cine, la sucesión de imágenes es de los más adecuados.

POEMAS DE ROLANDO ESCARDO

Salida

Uno sale a la calle, así, de pronto, y anda y pregunta y mira descender la tarde en la ciudad. Acechando ventanas, con un anhelo de hallar un latido, una voz, cuelga en la lengua pegajosa una pregunta: ¿En dónde estás, en cuál ventana?

El tiempo cruza y cruza, y los ojos abiertos buscan en medio de la soledad...



Los Días

Hay días que vienen sobre mí
y hunden mi corazón
lentamente, envolviéndome en sus horas.

Hay días que vienen sobre mí
como inmensos rebaños.
Odio estos días fatídicos
que caen sobre mi cuerpo
y esta lluvia invernal que azota
ahora mis cabellos.

Hay días que vienen sobre mí
y huyen después...
pero yo quedo

Empiezo a oir de pronto la mañana,
su luz entre difusas nubes
quiebra en reflejos las paredes,
hilos entre mil tubos de negrura
llenan la habitación;
y respiro en lo oscuro,
entre el polvo perenne.
¿Quién en esta tentación de espacio
puede decir mi nombre?
Afuera el día sigue creciendo...

Vertes

Es la noche que duerme en su costado
como si oscuros e infinitos designios
le acecharan
Pero él no dice nada, él nunca dice nada
y cerrando los párpados
aguarda en el silencio,
en tanto que lejanos niños amanecen...

Forma

La necesaria luz que me acompaña
prende mi corazón a veces de preguntas.
¿Qué importa si en mí anticipa el tiempo más espacio?
Si la piedra tiene un tiempo incontable,
la breve luz con que transpiro existe desde cuándo?

La Tarima

Lo distante de la onda de luz
esconde en su momento la señal,
pero no advertimos a tiempo
la señal en la mano derecha,
la señal en medio de la frente reluciendo,
el distante murmullo de la creación
ensordece el estruendo,
apareciendo la señal y el número igual al número de l aseñal
y el nombre de lo que no es,
y el nombre de la bestia y el número que concuerda,
porque lo que fue es y será y es exactamente el centro
de la NADA
Y una hora después, el perro muerde el chorro de agua,
ya no habrá más Rolando,
pero habrá...

Poema

Yo me abismo de tedio, de razón sin nombre,
no sé a dónde conducen tantos trillos
y ando turbado entre mi espanto y la pared.
Ese es el límite. No preguntar, no decir: quiero, deseo,
es el principio del fin engendrado.
El final de lo que existe en la memoria,
el espacio y la muerte que me lleva...

Comienzo

Un pájaro de ala viva... y empezar;
un soplo de no concluir,
una espesura,
un mundo donde todo quede
y lentamente, lentas horas cayéndose
en mis manos,
con un rumor fatal...

Jardinera

Cuando mi corazón desprende sus latidos,
los días llegan envueltos, largos,
con meditados recuerdos
flotando en las palabras
¿A qué nombrar tanta cosa desaparecida?
¿A qué decir palabras si hasta hoy viene,
como algo súbito, el golpe tenaz del tiempo
y la distancia?
Yo estoy solo. Clamo tu nombre en mi tristeza
Jardinera.

Me pregunto,
me pregunto de dónde vienen estas cosas
que me rodean;
éste, si fue primero, quién?
Y si sombra no es,
qué cuerpo de mantenida soledad
en medio de la noche espera?
Dime quién soy, para saber
quién es;
que el polvo me persista sólo quiero,
porque mi nombre no es mi nombre.

Regreso



He vuelto a masticar delante del mantel de mi casa, como antaño, y la niñez me parece tal regreso. Y me dije pensando, me dije: ¿Cómo es que habiendo tanto tiempo, tanta gana interior, tanto contento, tanto, has vuelto a caminar las polvorientas calles que no quieres? ¿Cómo es, Rolando, que tú, sin apellido, hombre sin más destino que la muerte, regresas al fin hacia el tibio lugar donde no quieres?

He vuelto hacia el principio, hacia el regaso donde madre me espera desde entonces y he vuelto a ser feliz andando calles de altos quicios de ladrillos, recorriendo los callejones de húmedos muros y paredes altas; atravesando la ciudad de madrugada, canturreando a la luz de las estrellas cuando comienza el tráfico de las "arañas" y cruzan los panaderos... He vuelto a ser feliz y a renacer cantando en los papeles de mi alma, porque es un don de Dios reconocer que el tiempo es inmutable...

¡Dan ganas de irse hacia la muerte...!
En la calle pasan las cuatro de la mañana
caminando

y no hay un sitio donde amortiguar el peso.
Cuando murió el abuelo,
estábamos mirándolo; no era nada nuevo.

Sabíamos de su muerte por el vómito cirroso,
por el extraño brillo de sus ojos
y la pérdida súbita del habla
y la respiración...
Cuando murió el abuelo,
ya habíamos llorado; no era nada nuevo,
la esperábamos...

Poema en Verde

A Rolando Escardó

Mi terrible situación
Madrugadas de primera vista
Como es de no poder
Aplastantes bellezas azuladas
Establecer la relación
Amigas algunas veces
Que existe
Marineras
Como vivo porque vivo
Ojeadas de mis noches
Entre mi noche y mi madrugada

Jacques Brouté

trad. de rolando escardó

La Mochila

SE enciende la memoria, se abren las puertas de los años en medio de la luz que consume mi hueso, mi nombre nombrado por mí, gritado, llevado por mí mismo, como YO me llevo; yo qué sé decir sino barbaridades y herir desde mi sorda paciencia consumida; preparo mi mochila, las cosas todas que me son un tanto mías y de otros. El niño miedoso que soy, el niño que me guarda la edad y testimonia mi presente, corta el hilo de la memoria; no quiere arañar la pared de la NADA.



Rolando T. Escardó nació en 1922. Sus actividades revolucionarios lo obligaron a abandonar su natico Camagüey y a la larga el país. Ahora presta servicios al Gobierno Revolucionario utilizando los conocimientos adquiridos durante sus años como activo miembro de la Sociedad Espeleológica de Cuba. Su poesía, aunque influida por César Vallejo, ha tenido un desarrollo netamente original. Esperamos que estos poemas suyos publicados aquí hoy sean una sorpresa para él y para nuestros lectores.